
Искусство
КИНО
12 1961

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Н а п е р в о й с т р а н и ц е о б л о ж к и кадры из документальных фильмов. Сверху вниз: «Добрые вести», «Могучие крылья» и «Люди голубого огня» (удостоен Большого приза на Лейпцигском фестивале документального и короткометражного фильма 1961 года).

Н а в т о р о й с т р а н и ц е: кадры из документальных фильмов «Москва индустриальная» (вверху) и «Рассказ об одной ночи» (внизу).

От нас ушел художник замечательного таланта и мастерства, человек большой и светлой души — Эдуард Казимирович Тиссэ.

Его жизнь — живая история советской кинематографии, ее крупнейших завоеваний и побед. Вот почему он всегда с нами, всегда живой, страстный, сражающийся.

Ниже мы публикуем письмо Сергея Эйзенштейна к Тиссэ, посланное в день празднования 25-летия творческой деятельности Эдуарда Казимировича.

ПУБЛИКАЦИЯ



Эдуард Казимирович Тиссэ (1897—1961)

Дорогой и любимый Эдуард

Вы сами убедились в том, что я вот уже пять дней лежу в постели дома больной: это лишает меня возможности сегодня прийти на вечер, который так дорог нам обоим.

Сегодня Вас будут приветствовать как лучшего и крупнейшего нашего мастера операторского искусства, как замечательного художника, как пламенного пионера социалистического искусства кино.

Мне же хочется приветствовать Вас сегодня прежде всего как человека, как друга и товарища. Экран говорит за себя о том, скольким я Вам обязан в достижении того, что нам вместе удалось сделать за эти пятнадцать лет общей работы.

Но только Вы да я знаем, скольким я обязан Вашей неотступной и ни с чем не сравнимой— иногда просто героической — дружбе.

От первых дней нашей работы, когда после неудач с моими первыми съемками Вы дали знаменитую ныне подписку о том, что берете на себя ответственность за то, что из меня выйдет режиссер.

От первых моих шагов на новом поприще, где неоценимы были Ваши советы старшего и более опытного товарища.

Через все перипетии борьбы, в которой шла вся наша работа — Ваша изумительная дружба была всегда твердой поддержкой в самые тяжелые и критические моменты не такого уж легкого нашего совместного творческого пути.

...И разрешите обнять Вас сегодня, как лучшего друга, как изумительного товарища, как подлинного человека новой, социалистической формации, для которого узы коллективности и товарищеской близости— высшие идеалы.

Пусть знают все, чествующие в Вас сегодня великого художника, что они чествуют одновременно и кристальнейшей чистоты человека, идеал товарища и друга.

Пусть наша дружба служит примером молодым подрастающим операторам, режиссерам, ибо через творческое содружество вырастает такая дружба, а через такую дружбу еще более углубляется творческая близость.

А в этом залог и необходимейшее условие успешности любого творческого начинания в коллективном искусстве кино.

Обнимаю Вас, Кузьмич, и счастлив с Вами в этот день.*

Ваш на всю жизнь Эйзенштейн

9/V—39 г.

---

* *Шутливое прозвище Эдуарда Казимировича Тиссэ.*



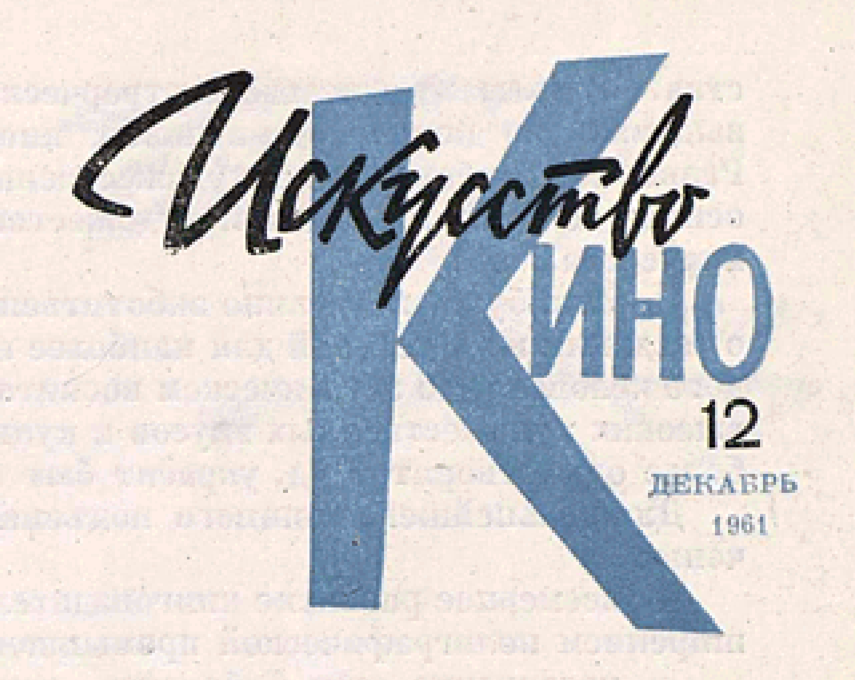
ФИЛЬМЫ, СНЯТЫЕ Э. К. ТИССЭ

1920 год «Сигнал» (вместе с И. Дорэд)
1920 — «На мужицкой земле»
1920 — «Так быть не должно»
1920 — «Серп и молот»
1921 — «Голод... голод... голод...»
1924 — «Старец Василий Грязнов»
1924 — «Теплая компания»
1925 — «Стачка» (вместе с В. Хватовым)
1925 — «Броненосец «Потемкин»
1925 — «Еврейское счастье» (вместе с В. Хватовым)
1925 — «Золотой запас»
1925 — «Лицом к селу» (вместе с П. Новицким)
1926 — «Медвежья свадьба» (оператор пролога)
1927 — «Октябрь»
1929 — «От руды до рельса» (автор-оператор)
1929 — «Старое и новое»
1929 — «Ядовитые газы» (автор-оператор)
1930 — «Сентиментальный романс» (оператор и режиссер)
1930 — «Счастье и горе женщины» (оператор и режиссер)
1930 — «Буря над Мексикой»
1933 — «Интернационал» (консультант по съемкам)
1933 — «Москва—Кара-Кумы — Москва» (автор-оператор)
1935 — «Аэроград» (вместе с М. Гиндиным)
1935 — «Москва глазами туриста» (автор-оператор)
1935 — «Бежин луг»
1938 — «Александр Невский»
1944 — «Иван Грозный» — 1-я серия (съемки натуры, павильоны — А. Москвина)
1945 — «Иван Грозный» — 2-я серия (вместе с А. Москвиным)
1946 — «В горах Югославии»
1947 — «Возвращение с победой»
1949 — «Встреча на Эльбе»
1952 — «Композитор Глинка»
1953 — «Серебристая пыль»
1956 — «Бессмертный гарнизон» (и сорежиссер)





Вверху — кадры из фильмов «Стачка» и «Октябрь». Внизу — рабочий момент съемок фильма «Бессмертный гарнизон»



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ИЗ ПРОГРАММЫ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

В области культурного строительства, литературы и искусства

Культурное развитие в период развернутого строительства коммунистического общества явится завершающим этапом великой культурной революции. На этом этапе обеспечивается создание всех необходимых идеологических и культурных условий для победы коммунизма.

От культурного роста населения в огромной мере зависят подъем производительных сил, прогресс техники и организация производства, повышение общественной активности трудящихся, развитие демократических основ самоуправления, коммунистическое переустройство быта.

Культура коммунизма, вбирая в себя и развивая все лучшее, что создано мировой культурой, явится новой, высшей ступенью в культурном развитии человечества. Она воплотит в себе все многообразие и богатство духовной жизни общества, высокую идейность и гуманизм нового мира. Это будет культура бесклассового общества, общенародная, общечеловеческая.

А. ВСЕСТОРОННЕЕ РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА.

В условиях перехода к коммунизму творческая деятельность во всех областях культуры становится особенно плодотворной и доступной для всех членов общества. Советская литература, музыка, живопись, кинематография, театр, телевидение, все виды искусства достигнут новых высот в развитии идейного содержания и художественного мастерства. Получат широкое распространение народные театры, массовая самодеятельность, техническое изобретательство и другие формы народного творче-

ства. Подъем художественно-творческой деятельности масс будет способствовать выдвижению новых талантливых писателей, художников, музыкантов, артистов. Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства.

Партия будет неустанно заботиться о расцвете литературы, искусства, культуры, о создании всех условий для наиболее полного проявления личных способностей каждого человека, об эстетическом воспитании всех трудящихся, формировании в народе высоких художественных вкусов и культурных навыков. Художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека.

Для дальнейшего мощного подъема материальной базы культуры будут обеспечены:

— всемерное развитие книгоиздательского дела и печати с соответствующим расширением полиграфической промышленности и производства бумаги;

— увеличение сети библиотек, лекционных и читальных залов, театров, домов культуры, клубов, кинотеатров;

— завершение радиофикации страны, строительство телевизионных центров, охватывающих все промышленные и сельскохозяйственные районы;

— широкое развитие народных университетов, театральных коллективов и других самодеятельных культурных организаций;

— создание широкой сети общедоступных научных и технических лабораторий, художественных мастерских и киностудий для работы в них всех имеющих стремление и способности.

Партия считает необходимым равномерно размещать культурные учреждения по территории страны с тем, чтобы постепенно поднять уровень культуры деревни до уровня города, обеспечить быстрое развитие культурной жизни во вновь осваиваемых районах.

Б. ПОВЫШЕНИЕ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РОЛИ ЛИТЕРАУРЫ И ИСКУССТВА.

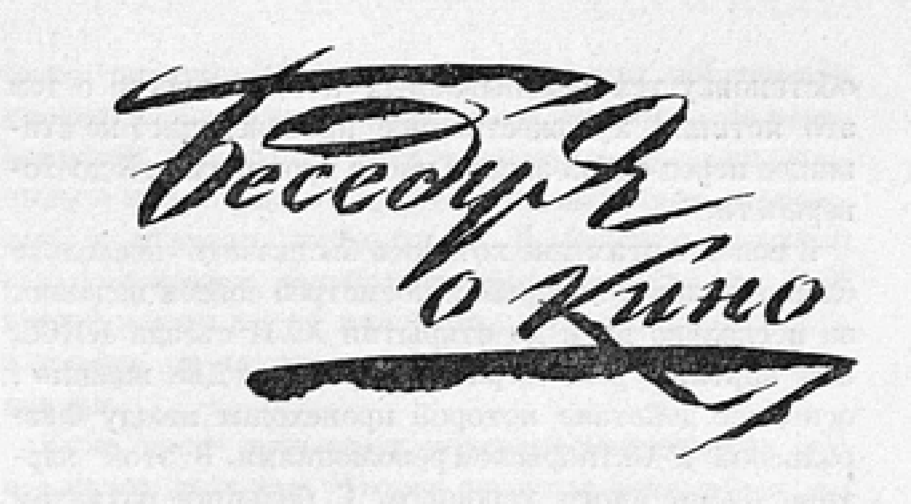
Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями, играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания.

Главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед.

В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры. Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров.

Коммунистическая партия заботится о правильном направлении в развитии литературы и искусства, их идейном и художественном уровне, помогая общественным организациям и творческим союзам работников литературы и искусства в их деятельности.

В. РАЗВИТИЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ. Партия считает необходимым расширять культурные связи СССР со странами социалистической системы, а также с другими странами в интересах взаимного обмена достижениями науки и культуры, взаимопонимания и дружбы народов.



ДЕЛЕГАТЫ СЪЕЗДА—РАБОТНИКАМ КИНО

М. КОМИН-АЛЕКСАНДРОВСКИЙ
член КПСС с 1900 г.

За вечную молодость искусства

— Кино в наши дни входит в жизнь человека с самых ранних лет так же просто и естественно, как песня или книга. Кино давно уже перестало быть «чудом» — оно стало повседневной и необходимой частью нашего существования.

Я намеренно подчеркнул это слово — «необходимой». Мы, к сожалению, редко задумываемся над той огромной, ни с чем не сравнимой ролью, какую играет в наши дни искусство кино. А ведь мне хорошо помнятся те годы, когда «синематограф» считался многими не более чем балаганным развлечением. И если говорить откровенно, так оно во многих случаях и было полвека тому назад.

Вспоминаю многочисленные ковбойские фильмы, которые порою «от нечего делать» смотрели мы, русские революционные эмигранты, проживавшие в Аргентине в годы, предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции. Мы отлично понимали убожество этих фильмов и вместе с тем не могли не думать о том, какими огромными возможностями воздействия на массы будет обладать грядущее революционное киноискусство, искусство победившего народа.

Я погрешил бы против истины, если бы сказал, что мы твердо знали тогда, каким оно будет, это новое искусство. В одном мы были уверены: «развлечение» зрителей не будет задачей этого искусства — оно станет необходимым народу, ибо будет правдиво рассказывать о его жизни.

И вот теперь, почти полвека спустя, когда вспоминаешь лучшие советские фильмы, с радостью видишь, что успех их был определен в первую очередь народностью и партийностью — двумя качествами, которые стали неотъемлемыми признаками искусства социалистического реализма.

Едва ли необходимо вспоминать сейчас все эти фильмы. Но на некоторых картинах выпуска последних лет мне все же хочется остановиться.

И в первую очередь на фильме «Коммунист».

За последние годы трудно вспомнить другой фильм, название которого до такой степени точно выражало бы его идейную сущность. Коммунист! Рядовой член великой партии, для которого партийная программа — это не просто руководство к действию, это то, чем он живет, чем он дышит, что делает его счастливым человеком. Да, счастливым, вопреки всем трудностям и лишениям, счастливым от сознания своего неразрывного единения с жизнью народа.

Таким предстает перед нами на экране герой этого фильма коммунист Василий Губанов, направленный партией на строительство одной из первых советских электростанций.

Мне этот фильм особенно дорог еще и потому, что он напоминает о том незабываемом времени, когда я работал на строительстве Каширской электростанции. Я был парторгом строительства и хорошо помню те трудные, невероятно трудные условия, в которых приходилась нам жить и работать. Дело было не только в материальных лишениях, но главным образом в отчаянном сопротивлении, которое чинили нам всякого рода «бывшие»: кулаки, представители старой буржуазной технической интеллигенции, которых мы на первых порах вынуждены были использовать из-за недостатка кадров, и т. п.

Кинофильм «Коммунист» правдиво воссоздает

обстановку тех незабываемых лет, и вместе с тем это истинно художественное произведение, не ставящее перед собой задачу чисто хроникальной достоверности.

В связи с этим мне хотелось бы сказать несколько слов о фильме, который я посмотрел совсем недавно, за несколько дней до открытия XXII съезда КПСС. Это картина режиссера Л. Лукова «Две жизни», основное действие которой происходит между Февральской и Октябрьской революциями. В этой картине очень много хорошего. С большим размахом поставлены сцены демонстраций, митингов. С максимальной точностью воссоздана историческая обстановка. И все же, несмотря на всю грандиозность массовых сцен, фильму не хватает «большого дыхания», в нем нет смелых, широких обобщений. Частично, быть может, это происходит из-за того, что слишком уж надуманна основная сюжетная ситуация фильма: простой, «серый» солдат, внезапно влюбляющийся в красавицу графиню. Я не хочу сказать, что такой случай не мог произойти на самом деле, но вряд ли этот сюжетный «ход» давал возможность создателям фильма воплотить глубинные исторические процессы. Я повторяю, это хороший, полезный фильм, правдивый во многих своих частностях, но он, к сожалению, не достигает тех высот, которые были завоеваны советским киноискусством в таких фильмах, как, например, «Ленин в Октябре» и «Депутат Балтики», повествующих о том же историческом отрезке времени.

Раз уж я затронул вопрос о надуманности сюжетных ситуаций, мне хочется сказать о том, что это, к сожалению, «больное место» и некоторых других наших фильмов, в том числе и на современную тему. Недавно мне довелось посмотреть картину «Перевал». И тема в картине нужная, и замыслы авторов самые честные, а вот сюжетная «построенность» во многом губит этот фильм. Впечатление такое, что не в действительной жизни ищут авторы фильма основу для сюжета, а в чем-то много раз виденном и перевиденном всеми нами — на экране и на театральной сцене. И «роковая соблазнительница», и авария, подстроенная «отрицательным персонажем», для того чтобы скомпрометировать персонаж положительный,— все это, быть может, и придает картине внешнюю занимательность, однако не рождает у нас ощущения правды жизни, богатства жизни.

Говоря о сюжетных штампах, проникающих в некоторые наши картины, я вовсе не призываю к отказу от остроты сюжета, от насыщенности сюжета действием. Наоборот! Важно лишь, чтобы события не просто нагромождались одно на другое, а служили средством как можно полнее раскрыть характеры героев, воплотить и д е ю произведения.

Каким стремительным, напряженным действием насыщена, например, недавно прошедшая по экранам кинокартина «Мичман Панин». В неожиданных и острых поворотах сюжета этой картины нет ничего случайного, «придуманного»: они логически вытекают и из самой исходной ситуации — бегство из царской тюрьмы тринадцати революционеров-большевиков — и из характера самого героя фильма мичмана Панина. Успех этого фильма, основанного на реальных фактах, еще раз подтверждает, как необходима нам героическая тема в искусстве, какой богатейший материал для создания кинофильмов могут дать биографии профессиональных революционеров. Ведь их жизнь была полна опасностей и борьбы, была полна событиями и приключениями, которые кое-кому могли бы показаться неправдоподобными, если бы они не происходили на самом деле.

Мне припоминается в связи с этим, как кое-кто считал недостатком кинофильма «Ветер» то обстоятельство, что герои его — комсомольцы, направлявшиеся в Москву на III съезд комсомола,— встречали на своем пути слишком много опасностей и приключений. Я с удовольствием рассказал бы этим «критикам» о том пути, который довелось проделать мне, как делегату II конгресса Коминтерна, направленному в Москву от российских рабочих организаций Южной Америки. Смею заверить, что путь этот изобиловал опасностями и приключениями, которые могли бы дать материал для захватывающего приключенческого фильма. Так почему же нам бояться в наших фильмах острых сюжетных поворотов, если только, конечно, в основе их лежит не литературный штамп, а правда жизни?

Вообще мне кажется, что кинематографу нашему, при всех его многочисленных неоспоримых победах, недостает сюжетного и жанрового разнообразия. Почти исчезли, например, с наших экранов сатирические комедии, разоблачающие заправил капиталистического мира. Не следует забывать, что одним из первых произведений советской литературы была пьеса Владимира Маяковского «Мистерия-буфф», охарактеризованная самим автором, как «героическое, сатирическое и эпическое изображение нашей эпохи». Героика и сатира, как видим, соседствуют в этом определении. Почему же в наши дни не так уж часто появляются произведения г е р о и ч е с к о й направленности и совсем редко с а т и р и ч е с к и е произведения, высмеивающие все то, что мешает нам идти вперед? В 1919 году, находясь в Аргентине, я написал и опубликовал в издававшихся там на русском языке газетах «Пролетарское слово» и «Русский голос» (органах Федерации российских рабочих организаций Южной Америки) сатирическую комедию-памфлет «Миротворцы». В этой небольшой пьесе мне хотелось показать и

высмеять волчью повадку тогдашних заправил ведущих империалистических государств — Англии, Франции, Соединенных Штатов Америки. Думаю, что и в наши дни черные дела «рыцарей доллара» дают благодарнейший материал для их публичного осмеяния средствами боевой, революционной сатиры.

Я так подробно останавливаюсь на отдельных недостатках, свойственных, с моей точки зрения, некоторым нашим фильмам, потому что считаю кинематограф могучим оружием в руках партии, призванным сыграть немалую роль в осуществлении грандиозных задач, поставленных перед всем советским народом XXII съездом партии. О том, каких успехов добиваются кинематографисты, когда берутся за освещение самых важных, самых животрепещущих вопросов нашей жизни, свидетельствует последний фильм лауреата Ленинской премии Г. Чухрая «Чистое небо». Вот пример настоящей смелости, настоящего партийного подхода к сложным жизненным явлениям. Само появление этого фильма, с большевистской прямотой и страстностью рассказывающего о некоторых отрицательных явлениях, связанных с культом личности И. В. Сталина, лишний раз доказывает, как благотворно сказались на всей нашей жизни все те изменения, которые произошли в стране за период между XX и XXII съездами партии.

Кино часто называют молодым искусством. Это и в самом деле так. Что же касается меня лично, то это утверждение вдвойне верно: я «старше» кинематографа на добрых полтора десятка лет. Но я думаю, что молодость искусства не определяется его возрастом. Искусство, которое служит народу, искусство, вдохновленное великими идеями марксизма-ленинизма, искусство, правдиво отражающее все богатство жизни, будет всегда необходимо людям, будет вечно молодо.

К. ОСТРОВИТЯНИНОВ
академик, вице-президент Академии наук СССР

Нужны фильмы о борьбе за мир

— Кино занимает огромное место в духовной жизни нашего общества. Целые поколения советских людей воспитывались на таких замечательных революционных фильмах, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Депутат Балтики».

Мне выпало большое счастье неоднократно видеть и слышать Владимира Ильича Ленина. Поэтому я испытывал огромное волнение и радость, смотря такие кинокартины, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем». Очень удачной мне кажется картина «Рассказы о Ленине», где М. Штраух с большой теплотой и сердечностью создал запоминающийся образ В. И. Ленина.

Лучшие историко-революционные фильмы, ярко и убедительно рассказывая о героической борьбе Коммунистической партии и советского народа в гражданской войне, воспитывают преданность делу революции, патриотизм, бдительность, ненависть к врагам социализма. В этой связи мне особенно понравились такие удачные произведения, как созданная Г. Рошалем по роману А. Толстого трилогия «Хождение по мукам» и «Тихий Дон», поставленный С. Герасимовым по роману М. Шолохова.

Сейчас, когда советский народ под руководством нашей партии ведет грандиозную битву за мир, именно сейчас создание фильмов, разоблачающих человеконенавистнические замыслы империалистов, является насущной необходимостью. Между тем наша кинематография еще не уделяет этой теме должного внимания.

После созданных уже много лет назад фильмов «Русский вопрос», «Заговор обреченных», «Секретная миссия» на эти темы, по существу, ничего на экранах не появлялось.

Отрадно, что за последнее время увеличился выпуск кинофильмов, посвященных героике наших дней. Но, к сожалению, художественный уровень некоторых из них не отвечает высоким требованиям взыскательного и умного советского зрителя.

Мне кажется, что одна из важнейших задач дальнейшего развития киноискусства — это повышение именно художественного качества наших фильмов. Может быть, для этого следует развивать обмен лучшим творческим опытом с прогрессивными деятелями кино зарубежных стран. Однако осваивать этот опыт следует критически. Ведь не секрет, что в некоторых зарубежных фильмах не всегда объективно отражается буржуазный образ жизни, представление о современном капитализме. Так, например, в некоторых фильмах иностранного производства (особенно в комедиях) такой ужасный бич трудящихся, как безработица, рисуется в легковесных, комедийных ситуациях, смакуются упадочнические черты буржуазной культуры и т. д.

Разоблачение всех «прелестей» капиталистического образа жизни средствами кино — одна из важнейших задач нашего кинематографа.

Хотелось бы от души пожелать творческих успехов всем деятелям советского кино в их трудной, но благородной работе.

Ф. ЧУХРОВ
член-корреспондент Академии наук СССР

Романтику труда — на экран!

— Всякие впечатления от кинокартины обычно субъективны, и, как правило, зрителя в первую очередь волнуют те фильмы, тематика которых прямо или косвенно связана с различными аспектами жизни самого зрителя, и в первую очередь с его трудовой деятельностью. Поэтому, как ученый-геолог, я прежде всего хотел бы вспомнить фильм, посвященный моей романтической профессии. Это «Неотправленное письмо». По моему глубокому убеждению, фильм этот в целом не удался и не спасли его ни очень хороший актерский ансамбль, ни интересная режиссура.

И дело даже не в самой трагедийности сюжета, а в том духе пессимизма, которым проникнут фильм. Да и сама ситуация, в которой оказались геологи, во многом надуманна.

Нет, не такой фильм хотелось бы увидеть. Картина о геологах должна быть увлекательным, оптимистическим произведением, рассказывающим о романтическом труде экспедиционных отрядов. Такой фильм, естественно, сыграет и свою воспитательную роль.

Надо сказать, что для меня кино имеет очень большое значение.

Еще в детстве, школьниками, затаив дыхание, мы смотрели «Красные дьяволята». Быть может, нынешнему юному зрителю эта немая лента покажется немножко наивной, но ребята моего поколения были восхищены ею. Значение этого фильма в положительном примере. Он звал нас бороться за Советскую власть, помогал формировать общественное сознание молодежи моего поколения.

За последнее время большое впечатление произвел на меня фильм «Баллада о солдате» режиссера Г. Чухрая. Хочется верить, что Чухрай создаст еще много таких же замечательных фильмов о нашем современнике, которому суждено жить и работать при коммунизме, расскажет о романтике его труда.

В. КИРИЛЛОВ-УГРЮМОВ
доцент Московского инженерно-физического института

Покажите ученого

— Сейчас, когда советская наука завоевала признание во всем мире и ее успехи наглядно подчеркивают грандиозные достижения нашего общества за 44 года Советской власти, когда слово «спутник» стало интернациональным, именно сейчас назрела настоятельная необходимость создать на экране полнокровный образ нашего современника — передового советского ученого.

Таких фильмов пока еще нет. Были картины историко-биографического плана, но в них отсутствовал ученый нашего времени.

Как ни парадоксально, но люди науки все-таки появлялись... в комедиях. Вспомним «Весну» или «Сердца четырех».

Герой их — чаще всего древний старик, украшенный седой академической бородой, и в обязательной черной шапочке. Это нелюдимый чудак, чурающийся людей.

Этот благодатный комедийный персонаж, ученый-одиночка перекочевал на нынешний экран из далекого прошлого нашей науки.

Действительно, подобный образ до победы великого Октября был в конечном счете закономерен. Ведь передовые люди нашей науки никогда не пользовались поддержкой правящих классов. Их прогрессивные идеи оставались непонятыми и не находили применения. Отсюда и то одиночество и замкнутость, та чудаковатость и суровость, которым был наделен старый ученый.

Сегодня же это противоречит самой логике развития нашего общества.

Прежде всего современная советская наука в своей основе коллективна. Время гениальных одиночек, таких, например, как Эдисон, бесповоротно прошло. Теперь важнейшие открытия происходят на стыке самых различных наук. И именно в силу многогранности современной науки, когда рождаются новые отрасли знания, один человек практически бессилен. Совершенно другое дело коллектив. Только в коллективе возможны значительные научные открытия, только благодаря коллективу можно решить самые сложные проблемы современной науки и техники.

Естественно, что советский ученый всегда находится в гуще жизни. Его научные разработки необходимы всем отраслям народного хозяйства. Не случайно в Программе нашей партии записано положение о неразрывной связи науки с производством. Ясно, что нынешний ученый отнюдь не чудаковатый затворник, а энергичный талантливый чело-

век, живущий в гуще народа, для блага которого он работает.

Надо сказать, что обычно наиболее плодотворный возраст ученого — это тридцать лет. Как правило, именно тогда человек делает свои самые интересные открытия. Например, замечательный советский физик Л. Д. Ландау уже в двадцать три года встречался и успешно дискутировал с выдающимся ученым нашего времени Нильсом Бором; такой виднейший физик, как академик И. В. Курчатов, к тридцати годам прославился целым рядом крупнейших открытий. Не так давно, в прошлом году, в Дубне в Объединенном институте ядерных исследований была открыта новая элементарная частица анти сигма минус гиперон. Кто открыл ее? Группа молодых ученых разных стран под руководством академика В. И. Векслера и профессора Ван Ганчана.

Наши люди науки, как правило, увлекаются спортом, интересуются современной литературой, искусством, театром, кино. Это очень живые, веселые, энергичные люди.

Работа над фильмом о наших ученых требует глубокого изучения их жизни. Не надо ничего придумывать. В правде — залог успеха фильма.

Я верю, что подобный хороший фильм о советской науке, непременно будет создан и с огромным интересом встречен кинозрителем.

П. ОГИБАЛОВ
доктор физико-математических наук, профессор МГУ

Расскажите о студенчестве

— ...Помню, как много лет тому назад меня, еще студента университета, глубоко восхитил и потряс образ профессора Полежаева, созданный Николаем Черкасовым в фильме «Депутат Балтики». Это замечательный фильм, который учил нас, как надо жить.

Полежаев вызывал наш восторг, хотелось быть таким, как он. И, пожалуй, все это произошло именно потому, что образ Полежаева был необычайно правдив. Все детали его жизни были тонко подмечены создателями фильма. И, наверно, поэтому фильм этот вошел в золотой фонд советского киноискусства.

Вместе с тем я вспоминаю кинофильм «Жуковский». Мне лично было особенно интересно посмотреть эту картину, потому что в молодости я знал этого замечательного ученого. Однако образ Жуковского в фильме не был похож на того Жуковского, которого я знал.

Из современных фильмов я больше всего люблю картины Григория Чухрая. Его фильмы как-то по-особенному раскрывают богатство души советского человека. В них поступки героев не декларируются, а как бы вытекают органически из всего хода событий.

Мне кажется, что у этого режиссера большой художественный такт и большое уважение к зрителю. Между тем сплошь и рядом приходится видеть различные фильмы, в которых авторы как-то в лоб, я бы сказал, примитивно проводят свои идеи. По-моему, это стремление упрощенно объяснить зрителю весьма сложные жизненные явления—результат их творческой несостоятельности.

Я, как педагог, с нетерпением жду фильмов о советских студентах. Ведь в нашей стране более миллиона студентов. Сейчас в высшие учебные заведения пришло новое пополнение. Это вчерашние рабочие, колхозники, воины Советской Армии и Флота.

Это благородные и талантливые молодые люди, посвятившие себя науке, участвующие в трудовой жизни нашей страны. Например, студенты МГУ уже несколько лет подряд ездят на целину, ездят добровольно, за счет своего отпуска. Силами наших ребят выполнена пятая часть объема всех строительных работ по Булаевскому району Северо-Казахстанской области, а одна улица совхоза даже названа Университетской.

Фильм о студенчестве должен рассказать о жизни, учебе, мечтах нашего передового студента. И, конечно, в нем должен быть образ педагога — друга и воспитателя молодежи. Это должен быть умный, теплый фильм.

К сожалению, до сих пор таких фильмов почти нет. Студенты, которых мы чаще всего видели с экрана, это или стиляги или карьеристы. А ведь в жизни это не так.

Нам очень нужны фильмы, воспитывающие людей, которые будут жить при коммунизме. И таких именно фильмов мы и ждем!

А. ДАНЧЕНКО
Герой Социалистического Труда, начальник Черноморского пароходства

Приезжайте к черноморцам

— Море часто привлекает кинематографистов. Каждый год в Одессе можно встретить толпы людей, которых снимают для очередного фильма. Нельзя сказать, что все эти картины пользуются успехом у нас, у моряков. Впрочем, наверно, нам и угодить трудно — жизнь наша куда богаче, интереснее некоторых картин, вроде фильма «SOS».

Нам хотелось бы — если уж снимается картина о наших славных моряках, то герои ее должны работать, любить так, как это делают их прототипы в жизни. Тем более что выдумывать-то не надо, пусть приедут сценаристы к нам, черноморским морякам, поживут на кораблях, послушают ветеранов флота, так, как это сделали кинодокументалисты, которые были в походе вместе с моряками, совершившими беспримерный в истории флотоводства перегон огромного плавучего дока из Балтики вокруг Европы на Черное море.

Они сняли интересный фильм, который морякам послужит учебником. Этот фильм мы покажем в высших и средних мореходных училищах.

Помощь кино незаменима.

В. СЕРОВ
народный художник СССР

С мыслями о будущем

—Борьба за высокий моральный облик человека налагает огромную ответственность на всех нас, работников искусств.

Художнику-творцу надо в художественных образах показать все то замечательное, что рождается нынче в людях, строящих здание коммунизма.

В период работы XXII съезда открылась Всесоюзная художественная выставка. Ее посетили многие делегаты и хорошо отзывались об экспонируемых на ней произведениях. Нам, людям искусства, нужно зоркое зрение, чтобы увидеть и понять глубинные процессы развития нашего общества и рассказать о них страстно и взволнованно. Жизнь наша богаче, интереснее, героичнее, чем зачастую отображают ее художники.

Изобразительное искусство и киноискусство — каждое имеет свою специфику.

Но кинематографисты в изобразительном, композиционном, цветовом решении фильмов часто используют опыт живописи. Иногда неоценимую пользу приносит нам, художникам, кино, особенно документальное. Много потеряли бы художники, работающие над образом В. И. Ленина, если бы не сохранились драгоценные документальные кинокадры живого Ленина.

Стационарная неподвижность картинных галерей и произведений монументального искусства разбросанных по многим уголкам нашей необъятной страны, заставляет нас задуматься над способами их популяризации. Сейчас как никогда необходимы искусствоведческие фильмы, приобщающие широкие народные массы к богатствам музеев. Хотелось бы пожелать кинематографистам снимать больше фильмов о художественных выставках, а также фильмов-монографий о художниках и отдельных картинах.

С нетерпением ждем мы новых художественных фильмов о современниках. Ведь у нас в живописи и у вас в кино герой один и тот же — наш современник. И идейно-творческие задачи у нас одни и те же. Наши произведения должны разжигать искры нового, ярко горящие в созидательном творчестве нашего современника — строителя коммунизма.

Ж. ВАРШАНИДЗЕ
доярка колхоза имени Кирова, Батумского района

Пропагандировать успехи

— Когда мы, грузинские колхозники, ездили на Украину в Херсонскую область для обмена опытом работы, там нам показали научно-популярную картину о механизированной дойке коров. И то, что мы увидели на практике и в кино, нам пригодилось в нашей работе. Но таких картин, которые рассказывают об успехах передовиков сельского хозяйства, мы видим мало. Правда, у нас в райцентре действует клуб кинолюбителей, которым руководит режиссер Батумского театра Амиран Шервашидзе. Они сняли картину «Механизированная уборка чая». Фильм понравился. Теперь у нас будет больше возможностей смотреть научно-популярное кино (художественные фильмы мы не пропускаем, смотрим почти все картины). Недавно в нашем селе Урехи открылся новый клуб с широкоэкранным залом, красивый клуб. Здесь мы будем не только развлекаться, но и получать знания.

П. ЛИСИЦИАН
народный артист СССР

Музыкальное искусство — народу

— Человек коммунистического общества должен быть всесторонне и гармонически развитым. А может ли быть гармония без музыки, без балета, без оперы? Были ли вы когда-нибудь в опере? Может быть, и нет, если вы житель, скажем, Ярославля, Караганды, Орджоникидзе и многих других крупных и не очень крупных городов, где нет своих музыкальных театров. Оперные театры иногда приезжают сюда на гастроли — в таких случаях залы всегда переполнены.

Опера — вид искусства, без которого эстетическое воспитание просто немыслимо. Да, конечно, в будущем оперные театры появятся во всех наших городах. Появятся, наверно, намного раньше, чем нам даже сейчас кажется. А пока их отсутствие должны возместить фильмы—фильмы-балеты, фильмы-оперы.

Такие фильмы, как «Пиковая дама» и «Ромео и Джульетта», доказали, что музыкальный театр и кино могут сосуществовать не механически, а творчески, взаимно обогащая друг друга. А раз могут — значит, мы должны, обязаны всячески развивать это творческое содружество.

Что для этого надо сделать? Мне кажется, что необходимы специальные кадры кинорежиссеров и операторов, знакомых со спецификой балета и оперы, умеющих работать с актерами музыкального театра. Нужны поиски специфического жанра кинобалета, кинооперы с учетом всех особенностей музыкального театра.

Наш народ по-настоящему любит музыку, музыкальное искусство. И жители сел и городов должны получить возможность посредством кино регулярно знакомиться с лучшими достижениями оперного и балетного искусства.

В. БУТРИМОВ
Герой Социалистического Труда, бригадир штукатуров строительного треста № 86 города Харькова

Этим стоит заняться

— Лежали у нас на складе растворонасосы—есть такое приспособление, с помощью которого можно штукатурить стены быстрее более чем в два раза. Лежали без движения, потому что применение этих насосов требовало и увеличения бригады и, главное, широкого фронта работ, больших площадей. А все это не так-то легко обеспечить.

Как-то довелось мне посмотреть картину о скоростных методах работы столичных строителей. Подумал, кое-что прикинул и пошел я к начальству с предложением применить растворонасосы на нашей стройке. Дали мне бригаду в двадцать пять человек, разбил я ее на звенья и, как показывалось в картине, приступил к работе. Если раньше наша бригада за смену покрывала штукатуркой еле-еле восемь квадратных метров, то теперь мы записывали в наряде каждый день до двадцати квадратных метров.

Надо сказать, что строителей в Харькове, которые интересуются техникой, много. Часто их можно встретить в городском Доме техники. Там мы регулярно смотрим научно-популярные фильмы, слушаем лекции. А если бы руководители этого Дома давали в конце и художественную картину, посетителей, конечно, прибавилось бы. Мне молодежь из нашей бригады говорит: «Скучновато на этих лекциях, все одно и то же».

Почему бы не ввести просмотры и в кинотеатрах и в клубах?

Киноработникам, по-моему, стоит заняться этим важным делом.

Н. МАМАЙ
Герой Социалистического Труда, бригадир шахтерской бригады коммунистического труда

Кино помогло

— Так повелось у советского человека — сразу передавать «секреты» своих производственных успехов другим бригадам. Когда наша бригада, применив новый метод добычи угля, достигла высоких показателей, к нам посыпались письма с просьбами поделиться «тайнами» рекордной работы. Но как это сделать? В письмах всего не расскажешь. В этом случае нам крепко помогли работники кино. Они сняли на пленку, как мы работаем, что нового мы применили при добыче угля. Мы всей бригадой видели эти кадры. Получилось неплохо, очень наглядно, а главное, теперь с нашим опытом могли познакомиться шахтеры и Воркуты, и Урала, и многих других шахт страны.

Думаю, что передача передовых методов работы с помощью кино, специальных фильмов — дело, которое нужно развивать. Кино может стать хорошим помощником в нашей работе.

Н. КОКОШ
бригадир бригады коммунистического труда Нежинского механического завода

Больше таких картин

— Кинофильм киевской студии «Скоростная резка металла» о передовых методах работы токаря Виктора Куприяновича Семинского мы смотрели всей нашей бригадой, потом долго и горячо обсуждали. В результате пришли к выводу, что мы и у себя можем применить методы работы Виктора Куприяновича. Так кино помогло нам. И я считаю, что таких картин должно быть больше. Даже диафильмы — большое подспорье в нашей работе. Только работникам кино надо быть порасторопнее.

Расскажу об опыте нашей бригады, который, возможно, заинтересует кинематографистов.

Есть в нашем Нежинском районе колхоз имени Щорса в селе Переяславке. Года два назад это было отстающее хозяйство, с техникой у них не ладилось, машины быстро выходили из строя, подолгу простаивали. Вот наша бригада и решила взять шефство над механизаторами этого колхоза. Помогали в нерабочее время, по воскресеньям, вечерами; точили детали — более десяти тысяч — из сэкономленного металла. И все бесплатно, в общественном порядке. Но помощь наша заключалась не только в этом. В колхоз мы принесли и заводскую рабочую культуру производства — механизаторы колхоза под нашим наблюдением разбирали и собирали машины. Нам удалось научить наших подшефных лучше работать, лучше обращаться с механизмами.

О такой постоянной помощи рабочих города сельским механизаторам наверняка было бы интересно узнать и другим бригадам.

З. САЖИНА
трактористка совхоза «Тепличный», Луганской области

Высоко держать марку

— Кино порой заставляет соревноваться. Вот как это случилось у нас. Для того чтобы машина на поле не простаивала, ее надо еще зимой хорошенько подготовить, проверить каждую гайку, деталь, отработать все механизмы, узлы. Это, конечно, все понимают, об этом и говорят много и пишут. На деле все же чаще по-иному получается, дни быстро летят, то деталь какую не успела сменить, то настойчивости, инициативы не проявишь, то еще что. А весной или летом — неполадки, простои. Однажды нам, механизаторам, показали картину о том, как работает один тракторист — 1100 га убирает, а я всего 600. Меня и заело, что я хуже других работаю, на тракторе с 1938 года, опыт имею. Его в кино снимают, а у меня простои. На следующий год я ухаживала за машиной, как за ребенком, не упустила ничего и убрала 750 га. Приехали к нам в совхоз киноработники, и теперь меня сняли на пленку. Ну, а уж если сняли на пленку да другим людям показывали — марку свою надо держать высоко, неудобно перед людьми снижать показатели.

Теперь я работаю на новом кукурузоуборочном комбайне — сею и убираю кукурузу строго по квадратам 70×70, обрабатываю за день 12 га при норме в 4 га. В этом году получилось у меня по 31 центнеру зерна с гектара.

ИНТЕРВЬЮ С ПОСЛЕДСТВИЯМИ

Мы познакомились с делегатом XXII съезда КПСС из Азербайджана Мусой Гаджи оглы Микаиловым после очередного заседания съезда. Узнав, что к нему пришли корреспонденты кинематографического журнала, директор Акстафинского мясо-молочного совхоза — опытно-показательного хозяйства НИИ животноводства—охотно начал разговор, в котором, видимо, испытывал насущную потребность.

— Наш совхоз — многоотраслевое хозяйство, — сказал нам тов. Микаилов.—Занимаемся мы главным образом производством мясо-молочной продукции. Конечно, не забываем и о птице — ее у нас порядком,—и о хлопке, и о зерне, выводим породистых коней и буйволов, пасутся на лугах овцы... Выращиваем виноград, персики, яблоки. Осенью поспевай только убирать! Научились мы и за кукурузой ухаживать. В общем, забот, что называется, по горло. Трудятся в колхозе представители многих национальностей—азербайджанцы, грузины, армяне, русские,— живем и работаем дружно.

Вас, конечно, интересует, как и чем помогает нам киноискусство... Помогает, и очень помогает!

Начну с примера. Приобрели мы электродоилки, почитали доярки инструкции, все поняли, а использовать эту непривычную технику так и не решились. Тогда киномеханик Курбанов, сам хорошо разбирающийся в технике, привез фильм об электродоильных аппаратах. Показали картину дояркам один раз, потом другой, третий. И научились наши женщины работать по-новому! В совхозе до сих пор благодарны фильму!

Научно-популярный фильм может и должен играть для нас, работников сельского хозяйства, исключительно большую роль. Бóльшую, чем книга, плакат, инструкция, лекция. Фильм, показывающий процесс труда, не заменит ни статья в газете, ни брошюра. Вряд ли есть более убедительное, доходчивое средство пропаганды передового опыта, новаторских приемов, достижений «маяков», чем научно-популярное кино.

И тем более нам обидно, что такие картины крайне редкие гости в совхозе.

И еще один вопрос. Сельское хозяйство теперь развивается бурными темпами. То, что было еще недавно новым, быстро устаревает. Поэтому киноработники должны быть очень оперативными, зоркими, быстро подхватывать новое и нести его самому большому кругу работников совхозов, колхозникам.

Мы в своем совхозе внедрили так называемое «групповое» кормление телят. Получился большой экономический эффект. Думаю, что и другим мясо-молочным хозяйствам было бы полезно узнать о нашем опыте. Хороший небольшой фильм быстро и наглядно распространил бы наш опыт среди других совхозов и колхозов — конечно, если бы самый фильм получил распространение. Но, как видно из практики, даже если фильм и снят, то это еще полдела. Надо, чтобы такие картины постоянно приходили к тем, кому они адресованы.

Как этого добиться?

•

Действительно, как добиться того, о чем так горячо говорил делегат XXII съезда КПСС Муса Гаджи оглы Микаилов.

Мы решили обсудить этот вопрос за «круглым столом» с представителями всех заинтересованных организаций. Тов. Микаилов охотно согласился перейти от слов к делу и заняться, таким образом, продвижением фильмов к зрителям.

И вот мы на Московской студии научно-популярных фильмов.

Сюда приехали представители Управления по производству фильмов и Управления кинофикации и кинопроката.

Разговор приобрел своеобразный характер. Мы спрашиваем тов. Микаилова, какие фильмы он хотел бы показать работникам своего совхоза. Он называет ряд тем. И в ответ слышатся восклицания:

— А мы снимали такую картину!

— И такую снимали!

Руководитель объединения сельскохозяйственных фильмов студии Л. Антонов перечислил большое количество лент, сделанных за последнее время студией и посвященных очень важным темам. Он упомянул и о периодическом киножурнале «Новости сельского хозяйства», в котором показываются и передовики сельского хозяйства и их методы работы.

— Видели вы этот журнал?— спрашиваем мы тов. Микаилова.

— Один раз! Да и то в Баку!

— А каким тиражом он выпускается?

—Большим! Тысяча двести, тысяча четыреста копий,— отвечает работник кинопроката Л. Лернер.

Что и говорить — хорошо поставлено дело, если киножурнал о сельском хозяйстве почти не видят даже в опытном передовом Акстафинском совхозе!

Представитель Управления кинофикации и проката Л. Лернер спросила гостя о том, кто на местной фильмобазе подбирает картины для совхоза?

— Киномеханик или кто-нибудь из профсоюзного комитета,— последовал ответ.

Тов. Л. Лернер посоветовала Мусе Гаджиевичу давать задания киномеханику, чтобы он привозил те фильмы, которые необходимы совхозу. Она показала длинный список фильмов с указанием количества копий (от двух до шести), отправленных в Азербайджан.

Совет, конечно, хорош. Но как узнать, какие фильмы есть на базе, какие из них заслуживают внимания?

Задаем вопрос:

— Кто издает каталоги фильмов?

— Никто! — отвечают хором несколько голосов.

— А кто должен издавать? Может быть, студия? Или органы проката?

Нет такого желания ни у студии, ни у проката. И вот результат — активнейшие работники сельского хозяйства смотрят необходимые им ленты от случая к случаю.

Дело фактически обстоит примерно так: киномеханик приходит на базу к девушке, занимающейся распределением картин, они вместе блуждают в дебрях названий и выбирают что-нибудь на свой вкус. А ведь ни девушка из фильмобазы, ни киномеханик не могут без квалифицированной помощи сделать правильный выбор, составить интересную и полезную кинопрограмму.

Здесь уместно задать вопрос работникам проката: разве их роль сводится к рассылке фильмов? А может быть, фильмы, направляемые опытной рукой прокатчика, сами должны находить зрителя?

Нет, работники проката ограничиваются миссией самой неопределенной. И в результате вот какой разговор произошел «за круглым столом».

Л. Лернер. — Вы смотрели картину «Мясное скотоводство»?

М. Микаилов. — Нет.

— «Механизация свиноферм»?

— Нет.

— «Закладка плодового сада»?

— Нет.

— «Профилактика заболеваний птиц»?

— Нет.

— «Применение гидробуров в виноградарстве»?

— Да.

— «Севообороты — основа культурного земледелия»?

— Нет.

— Картину о Долинюк?

— Не видел, но ее лично знаю.

— О Гиталове?

— Нет.

— Но копии всех этих картин в республике есть!

Очевидно, тов. Лернер права. Очевидно, фильмы действительно попали на какую-нибудь базу. Плохо то, что кинопрокат считает свою миссию на этом исчерпанной.

Работник объединения сельскохозяйственных фильмов студии Е. Осликовская, агроном по профессии, придерживается такого мнения:

— Основными центрами кинопропаганды в сельских местностях, в колхозах и совхозах должны стать опытные станции. Они должны апробировать фильмы для той или другой области, района. Однако это пока еще только пожелание. Дело все в том, что из множества таких станций лишь единицы располагают киноустановками. Так, например, из двадцати шести опытных хозяйств Черниговщины ни одно не имеет возможности просматривать у себя фильмы.

Тов. Микаилов подтвердил, что известные ему опытные станции также не оборудованы стационарными киноустановками.

Б. Малишевский, представитель Управления по производству фильмов Министерства культуры СССР, полагает: продвижению научно-популярных фильмов в совхозы и колхозы могут помочь регулярные предварительные просмотры этих картин специалистами-журналистами и публикация подробной информации не только в областных, но и в районных газетах.

Тов. Осликовская поднимает еще один важный вопрос: агроном должен уметь показать картину, сосредоточить внимание зрителей на самых существенных моментах, еще и еще раз продемонстрировать кадры, поясняющие трудовой процесс. Для этого нужны специально смонтированные ленты-иллюстрации. Кто делает такие ленты, кто учит агрономов пользоваться фильмом?

●

Проблема продвижения научно-популярного фильма к зрителю стала государственной проблемой. Бессмысленно пропадает большая часть лент, созданных научно-популярной кинематографией. Коробки с лентами, которые помогли бы умножить народные богатства, покрываются пылью где-то на базах и между базами.

Попробуем произвести своего рода расследование — проследим путь научно-популярного фильма, попытаемся узнать, где он попадает в «мертвую зону». Вернем жизнь преждевременно скончавшимся фильмам!

Пусть наше интервью приведет к практическим результатам. А для этого мы отправимся в дальний путь — по конторам и базам кинопроката, по клубам и закончим наше путешествие фестивалем спасенных от забвения фильмов. Найдутся такие фильмы в далеких от столицы прокатных конторах!

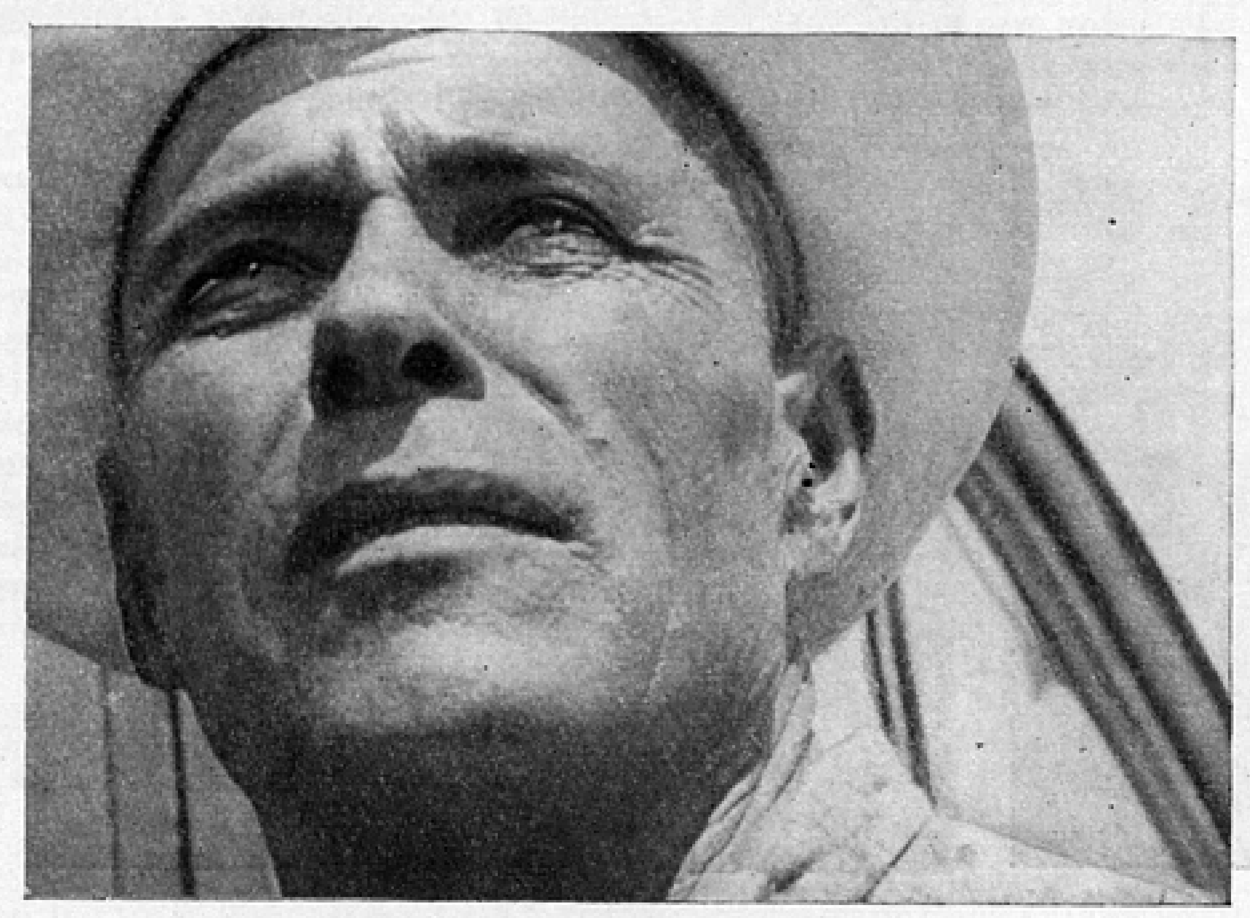
В одном из следующих номеров журнала мы расскажем о том, куда привели нас поиски утраченных сокровищ.

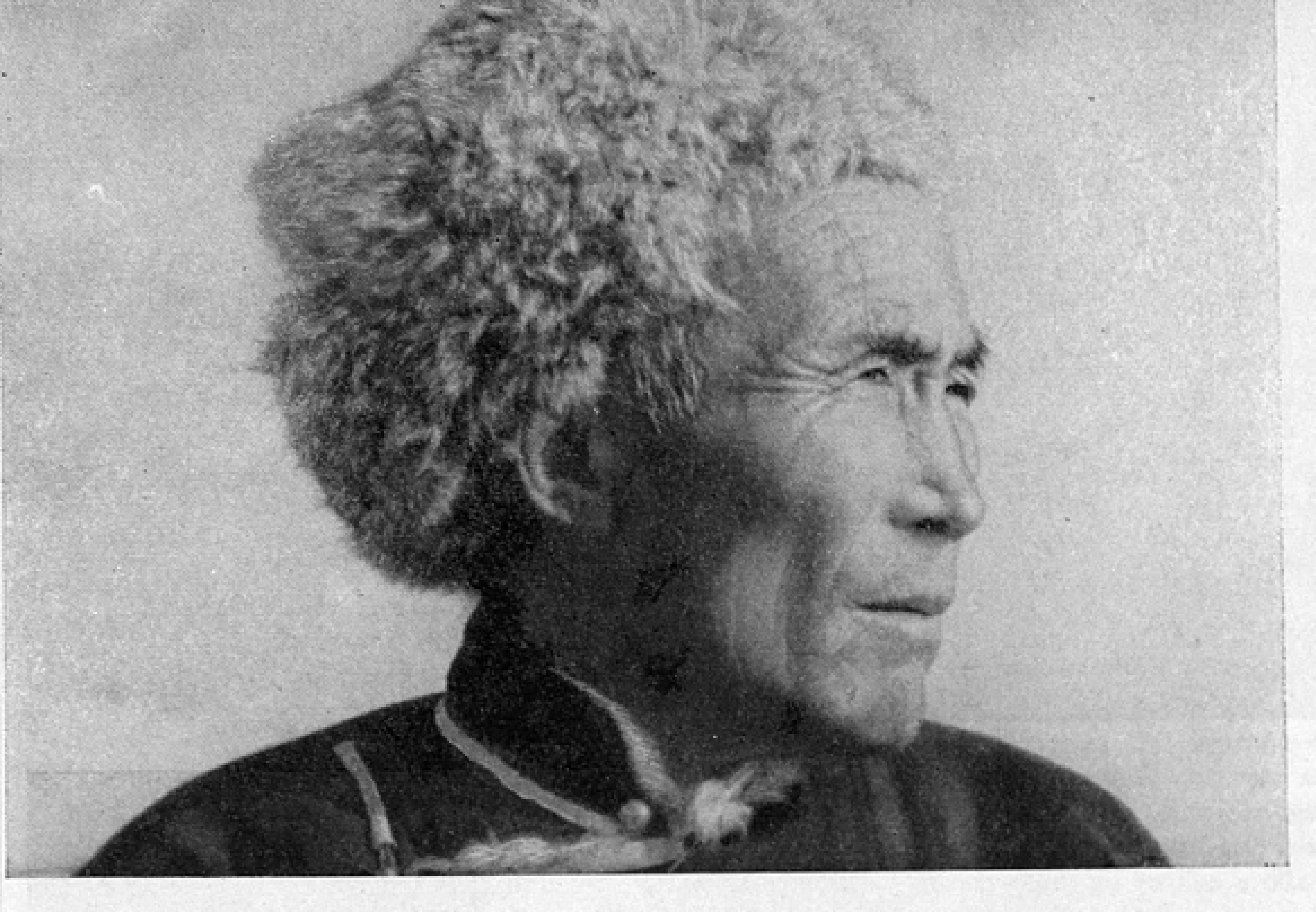
Л. ФУРИКОВ, Я. ЛЬВОВ

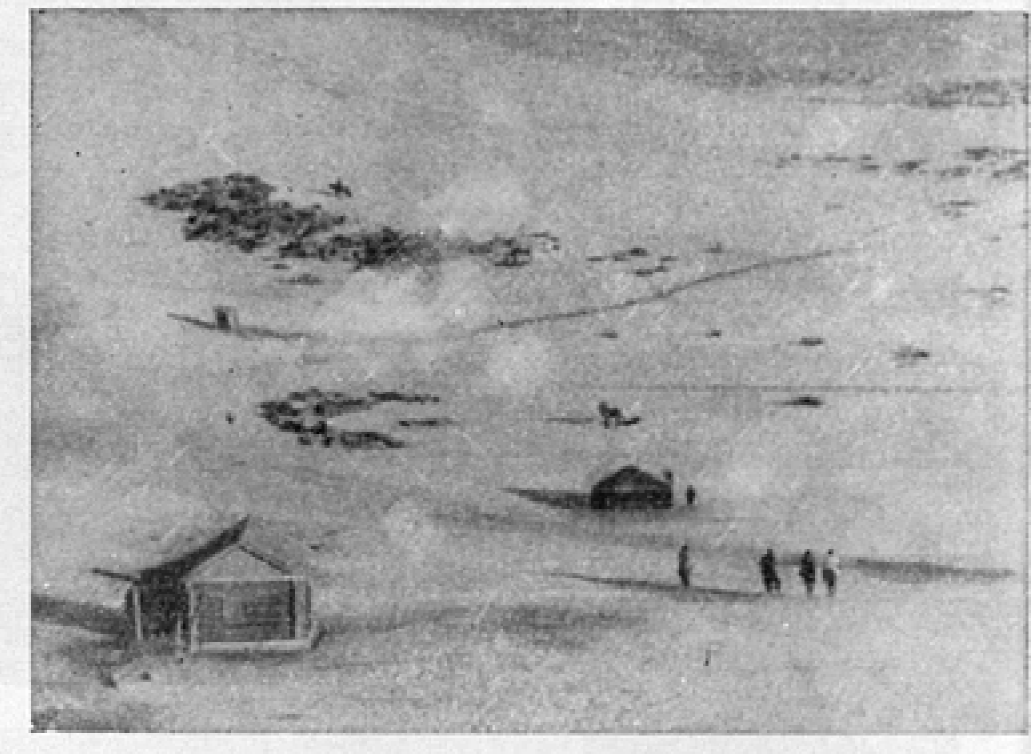




Кадры
из фильма
«Я с х а н»







Кадры из фильма
«Лопсанчап — сын Тувы»

Кадры из фильма
«История одного подвига»





А. МАРЬЯМОВ

А все-таки надо додумать

Как улучшить работу над документальными фильмами, добиться более высоких результатов в этой важнейшей области киноискусства?

Кажется, у нас есть все для расцвета образной кинопублицистики — хорошо оборудованные студии, талантливые сценаристы, режиссеры, операторы — и все же наряду с интересными, содержательными произведениями слишком часто на экраны выходят картины серые, шаблонные, примитивные.

О задачах, стоящих перед документалистами, о том, чем должна заниматься кинохроника и как лучше организовать работу над образными документальными фильмами, о возможности эксперимента, о причинах удач и неудач и о многом другом говорили в редакции журнала участники беседы за «круглым столом».

Разговор произошел в коридоре на бегу. В этой студии почти все разговоры происходят на бегу. Нет ничего легче, чем превратить этот факт в повод для острот и вспомнить описание 1-й черноморской кинофабрики из «Золотого теленка». Там, как известно, все бегали, но ничего не происходило, потому что «немое кино уже кончилось», а звуковое «еще не начиналось». Однако в данном случае острить не приходится. Документалисты разговаривают преимущественно на бегу не ради того, чтобы суетой создать видимость работы. Они действительно работают. И им действительно приходится торопиться, чтобы поспеть за событиями, за стремительным темпом жизни. И, кроме того, часто им приходится спешить еще и по той причине, что «жмет план», а на студии тесно и необходимой техники на всех не хватает, и даже к монтажному столу в нужное время не всегда удается присесть.

В тот раз наш разговор с режиссером происходил на бегу оттого, например, что режиссер торопился ворваться в просмотровый зал с только что смонтированным роликом; ролик нужно было показать композитору; музыку следовало записывать завтра, а композитор еще фильма не видел, он пришел на студию, но все четыре просмотровых зала были плотно расписаны на двое суток. По счастью, в один из залов кто-то запоздал, механика удалось уговорить, чтобы тот зарядил ролик в «чужое время», и теперь механик уже покрикивал из своей будки:

— Если хотите смотреть — смотрите.

Торопясь, режиссер успел сказать:

— А почему бы вам не попробовать сделать текст к журналу? Ведь пора бы и тут поискать что-то новое.

И скрылся в просмотровом зале.

Слова его прозвучали соблазнительно.

В самом деле, разве не говорится привычно в осуждение скучным, казенным дикторским репликам, что они написаны словно бы для «Новостей дня»? И это справедливо, ибо текст для «Новостей» пишется, как правило, сухо, штампованно, а можно бы, вероятно, отойти от штампов и поискать для комментария разнообразные приемы и свежие слова.

Смутно вспомнилось, впрочем, что такие поиски уже предпринимались, и, кажется, не однажды. Появлялась в одном из журналов мультипликационная фигурка условного репортера. Появлялись порой и фразы дикторского комментария, о которых некоторое время говорилось в студии, как о находках. Потом все исчезало — и приемы и свежесть. Отчего бы это?

Однако искать ответы на возникающие вопросы было уже некогда. У журнала есть график. Включаясь в этот график, приходится торопиться: впереди сразу же начинает маячить пятница — день сдачи немого варианта, а затем записи музыки и дикторского текста.

Просмотр сюжетов для очередного выпуска начинается с понедельника. Но сперва приходят лишь второстепенные (газетчик сказал бы «подверсточные») сюжеты. Ибо какие же новости могут быть заготовлены заранее

и притом за столь значительный — пятидневный — срок? Естественно, что основное место в номере отводится съемкам текущих событий. Режиссер выезжает с операторами то на встречу прибывающих в столицу гостей, то на торжественное открытие какой-либо выставки, то на крупное спортивное состязание.

За монтажный стол режиссеру тем временем присесть некогда; обсудить общую конструкцию выпуска — тоже времени нет; позаботиться о едином ритме выпуска, о придуманных загодя приемах — и подавно не удается.

В четверг вечером оказываются подклеенными два сюжета из числа «понедельничных». Правду говоря, к этому времени они «улежались» уже настолько, что их даже грешно включать в выпуск, который как-никак называется «Новости дня». Но все же сюжеты включаются. Автор текста может вволю смотреть их за столом, записывать метраж планов, думать над словами. Сейчас его никто не торопит. Режиссеру вообще не до него: из проявочной начинает поступать свежий материал, в руках пучок мелко нарезанной пленки, в воздухе запахло цейтнотом — идет молчаливый и поспешный монтаж.

Подсчет метража обоих сюжетов приносит удивительный итог. В них оказывается сто двадцать метров — чуть ли не половина объема всего выпуска. А ведь по плану в выпуске будет десять сюжетов.

На недоуменный вопрос режиссер откликается хмуро:

— Ну, конечно, сократим вдвое. Может, сами найдете. И вообще, пишите поменьше.

Писать лучше поменьше, это справедливо и общеизвестно. Но тем важнее писать сразу для точно смонтированного материала, учитывая ритм движения, твердо зная монтажные переходы и стараясь, чтобы найденное слово падало на определенное изображение.

Говорить об этом не с кем. Режиссеру очень некогда. Отрывать его от дела совестно, да он и не в состоянии оторваться.

Впрочем, как ни приблизителен материал, над текстом к первым сюжетам можно еще посидеть спокойно, поискать форму, перебрать слова. Остальные восемь такой возможности не дадут. Их можно будет начать смотреть только утром, часов в восемь. А утро — это уже пятница. Останется несколько часов до сдачи немого варианта.

И вот наступает час сдачи.

Из десяти сюжетов два вылетают.

Один из них — тот самый, над которым удалось посидеть подольше и придумать кое-что, выбивающееся из обычных стандартов. Причина, однако, не в качестве изображения или слова. Сюжет староват. Это верно, и спорить тут не приходится.

Выпал также еще один сюжет— чисто репортажный, снятый синхронно. Его придумывали заранее, рассчитывали на то, что живой рассказ, записанный сразу, во время съемки, внесет в выпуск свежесть, разрядит монотонность дикторской речи, создаст драгоценную атмосферу непосредственности и достоверности. Ничего из этого не вышло. Говорящий держится перед камерой скованно. Речь его обезличена. Свежести нет и следа.

Сюжеты, необходимые для замены, отыскиваются, монтируются и утверждаются совсем уже впопыхах.

Срочно подбирается музыка. Сюжеты в это время перестают существовать в своей конкретности. Они определяются привычными категориями—производственный сюжет, физкультурный, видовой... Для них имеются готовые наборы музыкальных иллюстраций. Эти иллюстрации подгоняются с единственной заботой: не повторить бы того же, что было в сравнительно недавних выпусках. А то, что было в соответствующих сюжетах (производственных, физкультурных и т. п.) несколько месяцев назад, можно добывать с полочки снова. Шумовики расставляют звуки поезда, скрежет машины, плеск аплодисментов. (Подробно об этом говорилось в статье «Фон или действующее лицо», «Искусство кино», 1961, № 6.) Наступает черед диктора.

И вот ночь с пятницы на субботу. Четыре часа. Пишутся тексты. Дикторы утомлены, голос у них садится, срываются с языка неизбежные катастрофические оговорки — приходится переписывать снова и снова.

Под утро все вздыхают с облегчением: выпуск готов. В график уложиться успели.

Но ведь мы же, помнится, пытались поискать нечто новое. Что же удалось нам найти?

Все участники производственной группы дружно смеются. О поисках за минувшие горячие сутки никто и не вспомнил.

Но когда другому режиссеру придет черед заняться новым выпуском журнала, он тоже, наверно, подумает о том,что хорошо бы избавиться от навязчивых штампов, и если ему повстречается в студийном коридоре знако-

мый литератор, он не преминет бросить ему на бегу:

—Вот вы, белоручки, брезгаете журналами. А почему бы не поискать тут что-нибудь новое?..

Такое стремление, конечно, оправдано. Новое искать необходимо и тут. Однако искать надо, как видно, не в процессе выхода очередного выпуска, не в горячке неизбежно жесткого графика, а продумывая загодя самый метод подхода к материалу и принцип его комментирования. Такие поиски можно вести, создавая творческие содружества, где режиссер и литератор могли бы заблаговременно спланировать свой будущий выпуск так же, как планируется любой печатный журнал, то есть представляя себе все короткие и разнородные сюжеты в их едином полифоническом звучании, в общем ритме, одним словом, в единстве цельного замысла. Триста метров выпуска могут включать и пяток стремительных двадцатиметровых репортажей, и сжатый очерк, и хронику культурной жизни, и спортивный отчет, и известие из-за рубежа, и, быть может, лаконичный фельетон на злободневную тему.

Впрочем, кажется, и такие опыты уже делались. И фельетон уже был, но не удержался в киножурналах. Почему? Не потому ли, что это чересчур хлопотно и требует больше времени, чем может уделить выпуску студия, где все ощущают себя в непреходящем цейтноте?

Ох, уж этот цейтнот! И все же, как ни отводит он от поисков нового, как ни мешает эксперименту, он неизбежно связан с характером профессии. Ведь говоря о киножурналах и киножурналистах, мы говорим о «ловцах новостей». И суть их дела в том и состоит, чтобы новость, запечатленная на пленке, оставалась еще новостью и тогда, когда зритель сможет увидеть ее на экране—несколько часов спустя или, во всяком случае, если велики расстояния, так скоро, как позволят современные средства сообщения. Недостаток времени испытывает каждый журналист: «Надо поспеть в номер!» Недаром столько редакционных анекдотов посвящено ухищрениям репортеров, которые спешат, опережая других, захватить телефонный канал, поспеть к самолету, победить время и прорваться на ближайшую газетную полосу.

И все же поиски нового, эксперименты в области формы происходят на газетных страницах; возможны они и необходимы также и в области киножурналистики. Но поиски формы журналов — это лишь начало куда более широкого разговора о поисках формы в документальном кино вообще, разговора, который давно уже хочется завести.

Не так давно документальный фильм объемом в две части был редкостью. Еще большей редкостью были сюжеты, уложенные в одну часть. Чаще всего приходилось смотреть фильмы от четырех до шести частей длиной. Для точности добавим, что большинство этих фильмов можно было увидеть лишь на студийных просмотрах либо, в лучшем случае, в зале Дома кино; до зрителя они, как правило, не доходили, ибо четыре части — это размер, что называется, «не прокатный»; к программе, включающей полнометражный художественный фильм, четыре части уже не добавишь, а специализированных кинозалов, показывающих сборные документальные программы, в стране не так уж много.

Но дело не только в прокате.

Длина фильма далеко не всегда была оправдана истинной потребностью; слишком часто она обусловливалась недостатками композиции, отсутствием подлинной выразительности (кстати сказать, всегда стремящейся к лаконизму), аморфностью формы.

Понадобилось административное вмешательство, попросту говоря, формальный запрет выпуска длинных документальных фильмов, чтобы восстановить права короткометражки, способствовать ее выходу на экран и реальной встрече со зрителем.

А зритель у документального кино есть, и притом зритель верный и благодарный. Он забегает в зал хроники не потому, что короткий сеанс позволяет ему скоротать случайно выдавшиеся полчаса или час свободного времени. Нет, он урывает это время, чтобы приоткрыть для себя окно в широкий мир и взглянуть на то, что делается за этим окном, вместе с приглашающим его тонким наблюдателем и умным проводником.

Экзотика дальних стран, подводных глубин и космических просторов привлекает такого зрителя. Но не только она, не только экзотика. Более того, знакомая и непосредственно, повседневно окружающая самого зрителя жизнь, возникая на экране, увлекает его куда сильнее. Но такое увлечение возникает, конечно, лишь в тех случаях, когда изображение в кадре раскрывает перед ним новые стороны нашей жизни, показывает поэзию, героику, глубину—там, где сам зри-

тель не умел до сих пор увидеть ничего необычного.

Отношение читателей к литературе тоже различно. Одни ищут увлекательный сюжет, читают в метро и в троллейбусе выпуски библиотечки военных приключений, стараясь угадать течение фабулы, словно разгадывая кроссворд. Другие ищут в книге голос собеседника, чтобы задуматься вместе с ним не над хитроумным сюжетом, но над самой жизнью. Ольга Берггольц приводила в печати письма читателей «Дневных звезд»; я видел обширную и содержательную почту автора «Деревенского дневника» Ефима Дороша; для «Ледовой книги» Юхана Смуула оказалось мало трехсоттысячного тиража «Роман-газеты». Эти письма и факты говорят о читательских пристрастиях убедительнее всего. И те же побуждения выделяют из среды кинозрителей столь же обширную группу принципиальных приверженцев документального кино.

Но само существование подобной обширной группы не дает еще повода для скороспелых радужных выводов. Речь идет только о побуждениях, устремлениях, поисках этой части зрителей; не столь уж часто такие поиски увенчиваются находкой и побуждения оказываются удовлетворенными. Можем ли мы с уверенностью говорить о «Дневных звездах» или «Ледовой книге» документального фильма?

Аморфные, расползающиеся, непомерно длинные фильмы уступили место короткометражкам. Но означает ли это, что из документального кино наконец исчезла аморфность, что короткометражные фильмы обладают той поэтической свежестью взгляда и глубиной мысли, которых так не хватало многим фильмам, возмещавшим остроту зрения обилием посредственно поданного материала?

Было бы несправедливым отрицать, что за последние годы появлялись хорошие документальные ленты. Они встречались и среди полнометражных произведений, встречаются и среди небольших киноочерков в одну-две части.

В последнее время в печатных и устных выступлениях документалистов вновь стало часто упоминаться имя Дзиги Вертова. На протяжении многих предшествующих лет, в том числе и в последние годы жизни пропагандиста и практика «Киноглаза», его имя оставалось полузабытым, а если и вспоминалось, то не иначе, как в сопровождении ярлыка, причислявшего Вертова к «формалистам». Теперь ярлык снят, но и серьезный анализ, который помог бы разобраться в наследстве Вертова и определить, что в этом наследстве может пригодиться для сегодняшнего нашего хозяйства, тоже еще не сделан. Имя Вертова просто заряжено в обойму достижений документального кино, без каких-либо комментариев и теоретических обоснований. Между тем можно услышать и иные, правда, кулуарные, «устные выступления». Один из хроникеров сказал мне как-то с той же доверительностью, с какой пресловутый фельдшер из старого анекдота обращался к врачу («Ведь мы-то с вами, доктор, хорошо знаем, что никакого пульса не существует»):

— Вот опять говорят: «Вертов, Вертов»... А недавно посмотрели мы его старые фильмы. Ведь не смотрится это сегодня. Совсем не смотрится.

Я тоже недавно смотрел фильмы Вертова, случайно подойдя к телевизору, когда трансляция, о которой я заранее не знал, уже началась.

Конечно, то, что поражало нас тридцать — тридцать пять лет назад — удивительные ракурсы, стремительные наезды, крупные планы лиц, рук, шагающих ног, — сегодня никого удивить не может. Такое умеет теперь делать любой начинающий оператор, не требуя для этого режиссерской указки.

Поражало другое. Фильм, смонтированный Вертовым в эпоху немого кино, обладал необычайной музыкальностью ритма. Потом были показаны позднейшие его работы, и стало очевидно, как в пору звукового кино эта присущая Вертову музыкальность лишь укрепилась, зазвучала в полный голос. Поражала соразмерность и точность в ощущении фильма, как единого целого. Именно в этом узнавался самобытный режиссерский почерк, позволивший угадать имя автора по кадрам, увиденным без начала задолго до того, как назвал Дзигу Вертова телевизионный диктор.

Вертову доступно было множество интонационных оттенков. Изображение реальной действительности звучало с экрана то лирически, то патетически; монументальность сменялась интимностью, звучные басовые раскаты переходили в шепот признания, прямая, открытая публицистика чередовалась с тонкой поэзией — и все вместе организовывало «жизнь, застигнутую врасплох» и вместе с тем всегда запечатленную с ясной и откры-

той авторской тенденцией — в подлинное и стройное произведение искусства. Сейчас старые вертовские термины угадываются в спорах американских и французских кинематографистов, которые вслед за литературными опытами в области «антиромана» и сценическими экспериментами «антитеатра» создают и некий «антикинематограф», подсматривая жизнь в замочную скважину и превращая подлинность натуры в единственную самоцель. В таких случаях торжествует враждебный искусству натурализм. Такой натурализм заставляет полифоничность отступить перед навязчивой монотонностью. Голос утрачивает чистоту и начинает хрипеть. «Киноглаз» Д. Вертова никогда не противостоял кинематографу; напротив, он был предельно кинематографичен. «Застигнутая врасплох» жизнь нужна была художнику не для ниспровержения эстетики, но для поисков новых и несомненных эстетических ценностей. И именно по этому пути вслед за Вертовым пошли такие художники, как Йорис Ивенс, Рене Клеман, Ежи Боссак и многие другие, до сих пор не забывающие упоминать имя Вертова в числе своих учителей.

Отношение к жизни как к источнику поэзии, единство целого, ритмическая ясность— основные драгоценные качества, сохраняемые в фильмах Вертова. И есть в них еще одно качество, к которому стоит пристально присмотреться и сегодня в поисках того накопленного опыта, который позволяет художнику не изобретать сызнова давным-давно изобретенные колеса. Это — выразительность изображения, не нуждающаяся в о б ъ я с н я ю щ е м слове. Эти фильмы не иллюстративны. Слово им нужно для расширения темы, для сопоставлений, для публицистических выводов и философских обобщений.

Литератора в документальном кино часто называют «текстовиком». Словечко на слух неприятное; иным слышится в нем пренебрежительность, и они обижаются. Однако словцо-уродец вполне соответствует нынешней действительной роли писателя или журналиста, приглашаемого студией, ибо чаще всего ему именно и надлежит лишь просмотреть сделанный фильм и предложить диктору комментирующий текст. В идеале же роль писателя в документальном кино представляется мне по-иному. Вместе с режиссером за монтажным столом он должен переключиться на мышление зрительными образами, извлекая из кадров всю доступную им выразительность. Слово появляется лишь там, где оно выражает мысль, недоступную воспроизведению при помощи кинообъектива. Таким образом, молчание писателя в кино становится столь же красноречивым, как и его слово. Это особая и заманчиво интересная форма литературной работы, отнюдь не укладывающаяся в убогое понятие «текстовик». Порой, впрочем, и сам режиссер не верит в силу изображения и в его самостоятельную выразительность. Сколько раз приходилось слышать замечания такого рода:

— Уже пятнадцать метров прошло, а вы все молчите. Надо же что-нибудь рассказать зрителю!

Но если ничего не рассказывает само изображение, то это ведь совсем плохо.

К тому же скупое слово воспринимается куда прочнее, чем непрерывная, начинающая проскальзывать мимо ушей болтовня.

Понимание воздействующей силы образа, ценности слова, роли музыки и характера звуковой иллюстрации — совокупности всех этих четырех основных начал документального фильма — в самой высокой степени присуще кинематографическому наследию Вертова. И именно эта целостность, далеко не часто встречающаяся в массе фильмов, выпускаемых документалистами в наши дни, является тем свойством, какое следует изучать и какому стоит учиться.

Не так давно мне случилось просмотреть больше десятка короткометражных документальных фильмов из числа выпущенных за последние два года московской, республиканскими и областными студиями кинохроники. Эти фильмы не были специально отобраны для просмотра по каким-либо признакам, выделяющим их из общего ряда. Не предполагалось, что все они отличаются высоким качеством, либо экспериментальной смелостью, либо еще какой-нибудь особой приметой. Просто эти фильмы, а не другие, оказались на складе кинопроката, когда редакция журнала «Искусство кино», готовя выступление по вопросам документальной кинематографии, предоставила мне возможность внимательно познакомиться с последней продукцией студий.

Три из этих фильмов были выпущены Центральной студией: «Годы и люди», «Девочка и солнечный зайчик» и «Прыгает Брумель». Два фильма — «Мои друзья» и «Мечты и судьбы» — были выпущены Вильнюсской студией и принадлежали одним и тем же авто-

рам (режиссер В. Старошас, сценарист Л. Браславский). Двумя была представлена Дальневосточная студия: «Начинается город» и «Он не придет никогда». Двумя — Ростовская: «Родники» и «Династия Кончевских». Двумя — Новосибирская: «Династия Ардиматовых» и «Короткая биография». И было еще три фильма: «Песня труда», выпущенная Минской студией, «Крылатый друг», сделанный москвичами Ю. Коровкиным и Л. Браславским в Алма-Ате, и «Река гор» (выпуск Фрунзенской киностудии).

Это оказались фильмы в большинстве своем очень разные, хотя среди них попадались и такие, где пользование готовым штампом и — хотелось бы сказать напрямик — леность мысли привели к совершенно буквальным совпадениям конструкций и даже названий (как это произошло с ростовской и новосибирской «Династиями»).

Случилось так, что подряд было показано несколько фильмов о животноводах и чабанах. И оказалось, что съемочные штампы вытравили из них действительный интерес к человеку. Остались овцы и пастбища. Их можно было запросто переносить из одного фильма в другой; мериносы продолжали идти, а содержание не менялось, и ростовская степь становилась неотличимой от среднеазиатских джайляу. Это было бы невозможным, если бы человек стал в этих выпусках действительным предметом повествования, а не частью натуры, попадающей в объектив на тех же основаниях, что и горные склоны либо идущие за своим пропитанием мериносы. Леность мысли всегда несет в себе долю цинизма, а цинизм несовместим с искренним вниманием к человеку.

Авторы фильма «Династия Ардиматовых» — сценарист и режиссер Н. Лебедев, оператор И. Андреевский — пытались выбиться из цепких соблазнов стандарта. Они нашли для своего фильма центральный образ: родоначальницу «династии» бабушку Инечек. Но фильм остался непостроенным. Десять минут, в течение которых он демонстрируется, кажутся нескончаемыми; дети и внуки бабушки Инечек мелькают на экране, ничем не запоминаясь, «династия» остается неузнанной, а текст, обращенный не к зрителю, а к самой бабушке, кажется неуместным и бестактным, как надгробная речь, обращенная к живому человеку.

В самом деле, как оправдать стремление диктора то и дело растолковывать бабушке то, что она и без него несомненно преотличнейше знает?

— Не ты ли, — говорит диктор, — исходила по урочищам Горного Алтая тысячи километров с отарами байских, а потом колхозных овец? Не ты ли, — продолжает он вопрошать далее, — поставила первый аил там, где раскинулась теперь усадьба колхоза-миллионера?..

Затем он принимается констатировать:

— Здесь ты схоронила мужа...

— Здесь ты вырастила дочь...

Этот неоправданный по форме рассказ ведется к тому же так, что из изображения, предстающего перед ним на экране, зритель не получает решительно никакого представления о том, что же изменилось в жизни бабушки Инечек оттого, что она перестала пасти байских, а начала пасти колхозных овец. Не видны и перемены, происшедшие от возникновения колхоза-миллионера на месте старого ардиматовского аила. А ведь именно суть перемен в человеческих судьбах и является главным предметом для авторов, рассказывающих об одной династии. Но авторам не посчастливилось найти точный прием для такого повествования; они вписали статические портреты в блеклый фон случайных натурных планов. Ни биографии героев, ни весь фильм в целом не получили необходимой линии развития, и потому возникло то ощущение непомерной растянутости, какое обычно приносит зрителю всякое аморфное, непостроенное произведение. От этого не спасает и краткость. Читая иную повесть, удивляешься: неужели столько ярких событий можно уложить в какую-нибудь сотню машинописных страниц? Так умеет писать, например, Тендряков. А бывают рассказы, где, с трудом добравшись до последнего абзаца на десятой страничке, задаешь вопрос: ну, можно ли так длинно писать?!

Нет досадных длиннот в фильме «Начинается город» (сценарий Б. Аленкина и А. Косачева, режиссер А. Косачев, оператор И. Лисицкий). Подход авторов к материалу поэтичен, и небольшой киноочерк воспринимается как хорошее лирическое стихотворение.

В очерке есть одно удивительное место: синхронная запись рассказа тракториста о том, что видел он в первые дни таежной стройки, когда будущий город существовал лишь на чертежах и кальках проектов. Рассказ записан так хорошо (и, кстати сказать,

«по-вертовски»), что ощущение трудной режиссерской работы исчезло из него начисто, и плод несомненных и больших творческих усилий кажется легкой удачей. Рассказчику оставлена сбивчивость речи, естественность украинского говора, импровизационная свобода повествования. На экране тракторист предстает перед зрителями так, как он был застигнут кинематографистами,— в рабочей обстановке —с мазутными пятнами на ватнике, с вечерней щетинкой на щеках. Он рассказывает, как собирался в отпуск, а начальник сказал ему, что «заместо отпуска поедешь у командировку... Ну, ехать так ехать. И так мени отпуска не дали...». Он говорит, как вел первый трактор на стройку, как ночевал в кабине, застигнутый таежным бураном, как грелся «из бутылочки», которая оказалась с собой. Рассказ длится не более двух минут, и при всей своей будничности и кажущейся прозаичности именно он несет в себе такой заряд высокой поэзии лишенного позы и, может быть, даже неосознанного подвига, который определяет все течение последующего материала, сообщает ему достоверность и лиричность, освещает и те кадры, где танцуют друг с дружкой девушки в ватниках, и те, где появляются отлично снятые строители на лесах.

Быть может, зря авторы фильма пытаются «оправдать» этот рассказ, показывая слушателей у костра.

Слушатели старательно «играют внимание», но кажутся при этом куда менее естественными, чем рассказчик. И дело не только в том, достигнута ли тут необходимая степень раскованности перед киноаппаратом или не достигнута. Ведь рассказ тракториста, по самому замыслу авторов фильма, обращен вовсе не к узкому кругу товарищей рассказчика по работе, а именно ко всем зрителям фильма. Он адресован прямо в зрительный зал и вовсе не требует узкого оправдания, мелкого правдоподобия, заземляющего, снижающего заключенную в нем поэзию.

Есть и еще некоторые недостатки в этом фильме, особенно в дикторском слове, не поднимающемся порой до поэтических кадров, не брезгающем порой слышанными оборотами, стертыми фразами. Есть снижение тона и в некоторых образах фильма — временами утрата поэзии, перечень «полагающихся» деталей без перевода таких деталей в образный строй, присущий всему очерку. Нет точной концовки, способной прочно замкнуть конструкцию, подчеркивая ее органичность и цельность. Но и при всех этих недостатках фильм «Начинается город» очень радует направлением поисков и особенно тем, что эти поиски ведутся в наиболее важной области: в жанре очерка, посвященного главной теме наших дней — созидательному труду строителей коммунизма.

К сожалению, мне не удалось узнать, сколько времени понадобилось творческому коллективу, чтобы выпустить фильм «Начинается город». Не знаю, с какой силой «поджимал» их график и пришлось ли им ощутить цейтнот, как ощущают его почти всегда работники Центральной студии. Видно, однако, что авторы «Начинается город» работали заинтересованно, горячо, с любовью, что они нашли время для эксперимента, для размышлений и сумели победить.

О литовском режиссере В. Старошасе мне говорили, что он делает по одному короткометражному фильму в год, исподволь накапливая материал и, так сказать, долго прицеливаясь глазом, прежде чем пустить в ход кинокамеру. Не могу ручаться за достоверность слышанного, но если это справедливо, то можно только порадоваться тому, что студия, в которой он работает, поняла плодотворность такого пути и дала В. Старошасу возможность успешно работать. Я видел, как уже было упомянуто, два его фильма, оба сделанные в содружестве со сценаристом Л. Браславским. Эти фильмы отмечены пристальным интересом к нашему современнику и его духовному миру, и в обоих есть несомненные и немалые удачи. Особенно содержателен фильм «Мои друзья» — история Альгирдаса Багдонаса, молодого человека, который, окончив университет, решил посвятить свои силы строительству колхозной деревни.

Очень тонко снят в этом фильме «предмет любви» Багдонаса — литовская деревенская земля с ее полями и перелесками, озерами и реками, восходами и закатами, с детьми на лужайках и аистами на крышах. Все это показано как бы глазами самого Багдонаса, возникает в его рассказе и делает совершенно достоверными душевные побуждения молодого председателя колхоза: да, он любит все это настолько, что, конечно, не мог поступить иначе. Любит настолько, что мог передать свою любовь и тем ребятам-десятиклассникам, которые откликнулись на его призыв и приехали в колхоз, чтобы там работать.

Правда, и в этом хорошем фильме — во второй его половине — начинают порой появляться необязательные подробности; наивно и вместе с тем чересчур «в лоб» сделан эпизод с церковью; наконец, так же как и у дальневосточников, отсутствует настоящая точная концовка. Приезд второй группы школьников куда мельче того, что следовало бы в заключение сказать о главном персонаже — о самом Альгирдасе Багдонасе. Этот повторный эпизод на сей раз оказывается вне главной линии. К тому же он смазывает и запутывает историю первой группы. («Что же сталось с ней?» — спрашиваешь себя и не находишь ответа.) Неумение закончить фильм — очень распространенная беда. Сказывается она и в другом хорошем фильме, снятом по сценарию того же автора, — «Крылатый друг». Там поначалу развертывается прочно слаженный, достоверно построенный сюжет, а к финалу все расплывается в серии нарочитых поз, в условности традиционных приемов, которые должны убедить зрителя в популярности представленного ему героя (на этот раз речь идет о враче, смело и по-новаторски работающем, прилетающем на вертолете в самые отдаленные и труднодоступные уголки горной страны). К концу исчезает из фильма пружинка, приходит многословие, необязательность показываемого. Не хватает вовремя и на единственно нужном месте поставленной точки.

Обладая редкостным чутьем художественной формы, А. П. Чехов воспринимал всяческие погрешности в конструкции своих и чужих произведений чрезвычайно обостренно. С явственно ощутимым раздражением говорит он в одном из писем о собственном рассказе: «... он длинен и узок, как сколопендра; его нужно маленько почистить и переписать». А. Н. Плещееву он однажды писал: «... мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать впечатление от всей повести и для этого хотя мельком, чуть-чуть упомянуть о тех, о ком раньше говорил». Забота о конструкции — непременнейшее свойство художника. В небольшой вещи эта забота не менее сложна, чем в большой: требование отточенной соразмерности выступает здесь с особой силой. Но в произведениях документального кино мы часто еще видим плоды мышления короткими фразами или, в лучшем случае, разрозненными эпизодами. Фразы и эпизоды оказываются плохо скрепленными друг с другом; их чередование лишено ритма, а последняя из фраз не получает того значения, какое в архитектуре придается сводам здания, замыкающим накрепко всю конструкцию. Л. Н. Толстой, отвечая на одно из писем, где говорилось об «Анне Карениной», отмечал, что он гордится архитектурой этой вещи: «Своды сведены так, что нельзя и заметить, где замóк. И об этом я более всего старался». Отсутствие подобных замкóв, повторяю, беда многих фильмов. И приходит она в тех случаях, когда утрачивается ощущение целостной формы, не схватывается необходимый ритм, прекращаются поиски наиболее точной, выразительной детали.

О такой продуманности деталей я вспоминал, смотря польскую короткометражку «Музыканты», рассказывающую о самодеятельном оркестре варшавских трамвайщиков. Там снят старый дирижер, располагающийся за пультом. Крупно сняты его очки. Деталь портрета подчеркнута, режиссер не пожалел для нее места. Мы видим эти очки на протяжении, может быть, пятнадцати, может, двадцати метров. (Кстати, и дикторское слово нам в это время не нужно; мы не чувствуем себя обедненными оттого, что нам за это время так ничего и не сообщили, — мы были заняты своим делом: знакомились с человеком, постигали его характер и проникались к нему симпатией.) Здесь найден крупный план, обладающий огромной выразительностью, и длина его не ощущается, как затяжка. Напротив, она нужна зрителю, а в общем ритме фильма как бы превращается в естественно звучащую музыкальную фразу. В другом (весьма посредственном), канадском фильме «Солнечный круг» я обратил внимание на крупный план иного рода. Там снят был металлический ствол буровой установки на нефтяном прииске. Подобные планы приходилось видеть во множестве разных фильмов, и чаще всего они вызывали скуку. Здесь металл ствола оказался живописным. Оператор разглядел на стали радужные маслянистые пятна. Увидел рядом сильные руки рабочих. Этот удавшийся план тоже задержался на экране на достаточно долгое время, чтобы вызвать представление об эстетике труда, заставить ощутить особую красоту показанного.

Многие избегают в короткометражке длинной монтажной фразы, укрупненных и подчеркнутых протяженным монтажным време-

нем деталей. Все это вытесняется пулеметной и однообразной скороговоркой коротких, но невыразительных средних планов.

Такая скороговорка испортила неплохо задуманный белорусский фильм «Песня труда». В Витебске родилась песня о домостроительном комбинате, написанная одним из рабочих. Авторы фильма хотели показать, как сама окружающая жизнь, наполненная созидательным пафосом, помогала рождению этой песни. Но они так и не сумели передать подлинную поэтичность материала, с которым имели дело. Цехи комбината выглядят на экране, как унылые сараи; обрабатываемое дерево утеряло душистую прелесть, какой оно обладает в натуре; люди сняты неинтересно, знакомства с ними не происходит, характеры остаются закрытыми для зрителя. А центральный персонаж — рабочий-поэт, пишущий песню,— показан слащаво, и слова его песни существуют отдельно от материала фильма. Внимание к детали могло все это сделать совершенно иным. Оно внесло бы одухотворяющее начало, сохранило бы очарование фактуры дерева, оглаженного рубанком, показало бы вдохновение труда и душевное богатство людей.

Был среди просмотренных фильмов один, в котором ничего не хотелось ни прибавлять, ни убавлять. Он был хорош — такой, какой есть: словно бы простодушный, а на поверку глубокий; детски-радостный, но с запрятанной где-то взрослой грустинкой. Это был фильм «Девочка и солнечный зайчик» —о маленькой девочке-художнице. Оказалось, что в документальном кино возможен и такой жанр, как волшебная сказка. Несовместимыми кажутся эти понятия— документальность и сказка. Разве не перестанет сказка быть сказкой, если она получит имя, фамилию и точный адрес? Но выходит, что может и не перестать, решительно ничего не теряя в своем сказочном очаровании. Вероятно, любой жанр способен раскрыться с неожиданной стороны и вместить в себя множество разнообразных качеств, если настоящий художник станет настойчиво и глубоко искать в нем новые средства выражения. Конечно, при этом у каждого жанра есть свои трудности, своя мера сопротивления, и, вероятно, художнику, который захочет показать вдохновение рационализатора, работающего над созданием нового резца, придется потруднее, чем режиссеру, искавшему форму для рассказа о девочке и ее картинке. Но это не снижает впечатления от прелестного фильма, и притом делает еще более радостными даже те неполные удачи кинорассказов о людях труда, о которых говорилось выше.

Регулярные просмотры и обсуждения документальных фильмов не вошли пока в постоянную практику Союза кинематографистов и Дома кино. В газетах рецензируются лишь наиболее приметные многометражные «полотна». Выход документальных фильмов к зрителю случаен; он происходит на чрезвычайно ограниченном плацдарме, и многое из того, что сделано документалистами, сразу проваливается в некую пустоту: момент рождения прямо-таки мистически совпадает для огромного количества таких лент с моментом смерти и забвения. В силу всех этих причин мы порой впадаем в мрачные преувеличения и, бывает, предпочитаем скороспелые обобщения знакомству с действительной обстановкой.

— Никто ничего не ищет,— говорится о документальном кино в иных выступлениях.

— Все там сплошь серо и ремесленно...

— Все старые традиции утрачены, а новые не создаются...

Такой разговор несправедлив и огорчителен.

Пускаться в экспериментальные поиски документалистам Центральной студии бывает чрезвычайно трудно и сложно, потому что вся обстановка их работы оборачивается п р о т и в эксперимента. Это факт несомненный. Однако стремятся к поиску многие, и хотя находки, к которым они приходят в результате своих поисков, неравноценны, они все же есть, и о них говорить необходимо. Ведь даже случайный просмотр сравнительно небольшого количества короткометражных фильмов заставил увидеть, что людей, удовлетворяющихся штампом и спокойно обходящихся испытанным ремеслом, у нас м е н ь ш е, чем тех, кто пытается в каждой работе найти нечто новое. И те же немногие и без специального отбора просмотренные фильмы показали вдобавок, что разведчики кинопублицистики чаще и охотнее всего отправляются (пусть с неравным успехом) именно на передний край семилетки — в главную тему нашего времени.

Среди увиденных фильмов я хотел бы особо отметить «Годы и люди»— очерк, сделанный режиссером Д. Мусатовой и сценаристом А. Новогрудским. Это небольшой, но вдумчивый (этот последний эпитет кажется

в данном случае наиболее точным) рассказ о московском заводе «Шарикоподшипник», ГПЗ-1, недавно еще именовавшемся «первенцем пятилетки», а теперь перешедшем в ранг «ветеранов» московской промышленности. Этот фильм как раз и принадлежит к числу тех, где голос литератора продолжает слышаться даже и тогда, когда молчит диктор. Не слишком много места уделяя истории, авторы очень тщательно отобрали архивные материалы и благодаря этому сумели создать превосходное ощущение времени, динамики перемен, сути качественных переходов на пути к социализму, а затем к коммунизму.

Из числа заводских «старожилов» сценарист отыскал рассказчика, которого и сделал, как говорится, «лирическим героем» повествования. Весь рассказ о заводе ведется от его лица. Такой замысел понятен и правомерен. Но осуществить его чрезвычайно трудно. Он приносит и настоящие находки и досадные потери. К находкам принадлежит прежде всего естественность движения. Вместе с нашим проводником, следуя логике его воспоминаний и ассоциаций, мы запросто попадаем из одного цеха в другой, знакомимся с людьми и свободно путешествуем во времени, сопоставляя прошлое с настоящим. Потери же возникают оттого, что «вертовский» принцип синхронной записи оказывается тут невозможным. С бумажкой или без бумажки герою приходится произносить заученные слова, принадлежащие не ему самому, но автору или в лучшем случае заготовленные ими вместе. Отсюда неизбежная несвобода перед микрофоном, потеря эмоциональной окраски речи, а порой и искусственная декламационность — в общем, превращение человека, который вводился в фильм, чтобы избавить его от театральности дикторской речи, как раз в обычного (к тому же со всеми недостатками дилетантства и непрофессиональности) диктора. Чтобы добиться полной удачи в этом опыте, нужно было, вероятно, иметь больше времени, сделать больше проб, извести значительно больше пленки, чем удалось затратить группе. Но результат оправдал бы эти затраты.

Эксперимент присутствует и в хорошем ростовском фильме Л. Мазрухо «Родники» и в поставленном Е. Кряквиным на Хабаровской студии очерке «Он не придет никогда». Этот последний очерк рассказывает о мрачных делах изуверов-сектантов в одном из северных поселков на самом берегу Тихого океана. Фильм снят изобретательно, смело (речь идет не только о творческой отваге, но и о смелости в буквальном значении слова). В нем присутствует настоящее понимание емкости зрительного образа: тут красноречивы пейзажи, ракурсы, позы людей. И все же фильму не хватает силы публицистического противопоставления. Когда авторы говорят о пропасти, лежащей между гнетущей атмосферой сектантской молельни и окружающей ее жизнью, им недостает темперамента, пропагандистской страсти, остроты зрения, необходимой, чтобы воплотить этот тезис в яркие кадры фильма. Возникает весьма серьезный просчет, и потому хабаровский фильм очень уступает памятной картине «Это тревожит всех», выпущенной в прошлом году Центральной студией.

Новое пытался искать и новосибирский режиссер С. Лукацкий, делая фильм «Короткая биография». Но его попытки свелись лишь к поискам занимательности, а заряда хватило только на начало очерка. «Короткая биография» — это история человека, свихнувшегося в самом начале своего жизненного пути и вступившего на честную, трудовую дорогу всего несколько лет назад, после выхода из заключения. Вслед за острым динамическим началом идет серия скучных, традиционных планов, снятых без выдумки, смонтированных без прочного сценарного костяка. И хотя герой показан едва ли не в каждом из этих планов, нам так и не удается узнать его, потому что «короткая биография» этого человека складывается здесь в простую анкету, регистрирующую ряд фактов, порой не обязательных и второстепенных, а человека в раздумье, в серьезных решениях, в умно отобранных и именно для него типических проявлениях мы в фильме не видим.

О начале, не получающем развития, об отсутствии прочного костяка приходится говорить и в связи с фильмом М. Убукеева «Река гор».

— Я — река... — этими словами начинается дикторский текст фильма. На монолог реки положено немало любовно и хорошо снятых пейзажей. По берегу с отарой овец проходит почти через весь фильм прелестный (и тоже очень хорошо снятый) мальчишка. Но найденный прием остается только приемом; сценарию не хватает мысли, тексту недостает отточенности, слова диктора становятся вскоре выспренними и мнимо значительными, и весь

фильм превращается в обычную, но чрезмерно растянутую и невыстроившуюся «видовую» ленту.

В этих фильмах, как и во многих других, наряду с поисками видна и сила инерции. Многие документалисты, словно гирей на ногах, отягощены представлением, будто бы для каждого фильма существует некий обязательный набор объектов, обойтись без которых никак нельзя. Начав путешествовать в неведомое, они затем сами, по доброй воле, переселяют своего Робинзона с романтического острова исканий в давно и обильно заселенную страну штампов и готовеньких представлений. А в коротком метраже каждый такой штамп несет с собой опустошительные разрушения.

Я сознательно не коснулся здесь фильмов, не входивших в программу того случайного просмотра, который был устроен из наличных запасов текущего проката. Я умалчиваю о настойчивых и успешных операторских опытах Е. Легата, о документалистской литературной работе С. Образцова, которая кажется блестящей импровизацией, а на деле является плодом напряженного и большого труда, начинающегося с монтажной; не вспоминаю и об умной публицистике Г. Кублицкого, умеющего на редкость точно связать слово и образ. Не говорю о больших работах Р. Кармена, И. Копалина, Р. Григорьева, Л. Варламова, В. Беляева, И. Посельского и многих других — старших по возрасту и младших. Не вспоминаю о превосходной «Встрече с Францией» С. Юткевича. Тут важно было то, что даже и непреднамеренно собранные полтора десятка короткометражных лент показывают суть процессов, происходящих в документальном кино, дают достаточно материала для размышлений и обобщений.

Стремление к поиску— главная и радующая черта.

Но у всех ли есть реальная возможность искать?

Тут мы снова возвращаемся к той обстановке вечного цейтнота, к обреченным на заведомую неудачу попыткам «поисков на бегу», о которых говорилось вначале.

Редакция «Искусства кино» разрешила мне ознакомиться со стенограммой проведенного ею совещания с хроникерами и документалистами, которое состоялось в конце июля нынешнего года.

На этом совещании один из старейших режиссеров хроники И. Копалин говорил, что девяносто пять процентов всей продукции Центральной студии составляют сейчас протокольные фильмы о пребывании высоких гостей в столице. Спору нет, это достойная и важная работа, ею постоянно занят также и весьма обширный круг журналистов в агентствах печати и редакциях центральных газет. Но там это именно определенный круг людей. В студии же этой работой заняты поголовно все работники независимо от их склонностей и устремлений. Притом такие фильмы делаются в спешке, монтируются по одному и тому же образцу, а затем печатаются лишь в столь небольшом количестве копий, какое нужно для подарка тем, о ком снят очередной фильм.

Разве повседневная рутина подобной работы может не отразиться на руке занятого ею кинематографиста? Разве она не создает труднопреодолимых ремесленных навыков, враждебных духу эксперимента?

О том же говорил Р. Григорьев, работавший в ту пору над известным нам и удавшимся ему значительным фильмом «Люди голубого огня». Именно оттого, что работа давалась нелегко, что режиссеру слишком часто приходилось действовать вопреки предложенным условиям, он вынужден был посвятить значительную часть своего выступления организационным обстоятельствам: восставать против сроков, рассказывать об устарелой аппаратуре, возражать против обременяющих традиций, сохранившихся от времен культа личности и мешающих делать настоящий репортаж, показывать жизнь, не подметая перед съемкой квартиру, не переодевая людей из рабочей робы в «кобеднишнее» платье, не отправляя их предварительно к парикмахеру.

Сценарист Л. Браславский, об удачах и поисках которого в этой статье уже говорилось, поделился со всей горькой искренностью:

— Я бы с удовольствием на протяжении года не делал ни одного журнала, ни одного футбольного матча, а сделал бы три хороших короткометражных фильма. А удалось сделать только один — о летающем докторе...

Но в самом деле, если продолжить сравнение документального кино с журналистикой, то ведь в любой газетной редакции существует специализация. Есть хроникеры отдела информации, есть спортивные репортеры, есть международные обозреватели и ре-

ференты по вопросам промышленности и сельского хозяйства. А есть и очеркисты, которых никто не заставит заниматься городской хроникой. Почему же отсутствует такая специализация в кино — и среди литераторов и среди операторов-документалистов? Оттого и получается, что журнал нередко делается в порядке постылой повинности, а выношенная и нужная тема подолгу остается нереализованной.

Л. Браславский интересно излагал мысли о сценарии («Придерживаюсь совершенно железного сценария, написанного от начала до конца»). Он говорил о языке («Последний, кто на кинохронике понимал, что в жизни каждому присущ свой особый характер разговора, был Дзига Вертов...»), об эмоциональности («В наших фильмах есть общая черта — чрезмерный примат разума над чувством»). И он напомнил о том, что возможность более широкого творческого поиска пришла к нему в работе с В. Старошасом не на своей, а на «чужой» студии, где сумели пойти навстречу эксперименту, отважиться на известный риск и вывести отправляющегося в разведку режиссера из атмосферы непрерывного кружения в колесе.

Творческому риску посвятил свое выступление Р. Кармен:

— Надо добиваться возможности риска, а это исключено на нашей студии совершенно.

На одну из реплик Р. Кармена сослался в своем выступлении оператор С. Медынский:

— Кармен сказал, что Медынского надо послать на Абакан, хватит мучить его панорамным кино...

Он также говорил о любимом и постылом — о теме, к которой шел упрямо и долго, но так и не мог пробиться:

— Меня с утра до ночи эти мысли одолевают, я сейчас, как заряженный пулемет, я чувствую, что этот Абакан сделал бы хорошо...

Речь шла об операторской работе в фильме, порученном режиссеру В. Жуковской. Вместо работы над полюбившимся и продуманным материалом оператора «бросали» на дело, к которому он оставался равнодушным. И с той же покоряющей искренностью Медынский резонно заметил, что в результате страдают два фильма: и тот, к которому его не пустили, и тот, который делается им без любви.

А сама Жуковская, еще только приступая к своей новой работе, говорила на том же совещании, что существующие производственные условия не позволяют ей по-настоящему войти в тему, лишают возможности вдумчивого наблюдения за человеком, заставляют отправляться в экспедицию со сценарием, написанным полтора года назад, и, не вникая в суть происшедших за этот немалый срок изменений, сразу же приступать к съемкам.

В этом общем разговоре режиссер Е. Вермишева призывала к отказу от штампованных «наборов», сценарист В. Горохов предлагал создать экспериментальную мастерскую, оператор И. Бганцев говорил о необходимости вдумчивого предварительного ознакомления с материалом и о возможности щедрее расходовать пленку.

И не раз повторялись в выступлениях участников обсуждения справедливые осуждающие слова о съемочной технике, которой вынуждены пользоваться документалисты в своей работе. В самом деле, ведь нелепо же во второй половине двадцатого века отправляться на вечерние репортерские съемки либо на съемки эпизода, происходящего в заводском цехе, следуя за многотонным грузовиком, везущим громоздкую осветительную аппаратуру, без которой у оператора решительно ничего получиться не может. Документалистам необходима высокочувствительная пленка, нужна самая легкая и самая совершенная съемочная камера, нужны монтажные столы современного типа, каким сейчас на Центральной студии располагает только один режиссер — тот, кто делает в данную минуту очередной выпуск «Новостей дня».

Логический вывод из всего горячего и искреннего разговора заключался в словах А. Новогрудского. Он сказал, что одному из творческих объединений Центральной студии документальных фильмов (названо было Четвертое ПТО, руководимое Р. Григорьевым) должны быть созданы необходимые условия для экспериментальных поисков. Перечень таких условий включает и вопрос о производственных сроках, и нормы расходования пленки, и проблему техники, и поиски форм сотрудничества кинематографистов и литераторов.

Вероятно, для начала мог бы быть принят и такой вариант при условии, что коллектив этого творческого объединения не будет принудительно отвлекаться руководством сту-

дии для выполнения текущих дел, составляющих, как упоминалось, девяносто пять процентов студийного плана. Кстати, о плане. Предоставление одному из творческих объединений широких возможностей экспериментирования вовсе не должно разрушать обдуманных и утвержденных производственных планов студии. Но хотелось бы, чтобы сами эти планы были более гибкими, чтобы они не тормозили, не заземляли творческую мысль, а содействовали ее полету.

Задолго до совещания, созванного редакцией журнала, слышались и другие предложения, более далеко идущие, чем вариант, предложенный А. Новогрудским. В свое время, например, Б. Агапов, поддержанный группой кинематографистов и литераторов, поднимал вопрос о полном отделении студии документального фильма (то есть киноочерка и кинопублицистики) от студии хроникального фильма. Возражающие аргументировали свою позицию тем, что такая студия не смогла бы располагать такой материальной базой, какую имеет хроника,— оказалась бы, грубо говоря, беднее. Что ж, вероятно, резон в таком возражении есть. Но речь идет об энтузиастах-художниках, которые окажутся способными и на известные материальные лишения. Во всяком случае, и об этом стоит обстоятельно подумать.

Ясно одно: время для таких размышлений и для вытекающих из них необходимых решений назрело. Об этом говорит вся сегодняшняя практика документалистов. О поисках нового, об осмыслении традиций, о плодотворном экспериментировании, о формах документального фильма надо не только думать, но и додумывать до конца.

Вот говорю это — и убегаю.

Механик торопит в просмотровый зал. Материал нового фильма еще не просмотрен, а завтра придет диктор...

Р. ГРИГОРЬЕВ

Большое искусство — маленькому фильму

В просмотровом зале Министерства культуры РСФСР смотрел я недавно в течение нескольких часов короткометражные фильмы студий Российской Федерации. Я кинохроникер и в силу своей профессии немало побродил, поездил, полетал по родной стране. И все же экран захватил, увлек меня, повел за собой в большой, чудесный поход. Я побывал в Охотском море, на острове Тюленьем и в кубанских плавнях, в завьюженном поселке Тура и в светлых залах конструкторских бюро Таганрогского завода самоходных комбайнов, на берегу Амура, где растет в тайге новый город Амурск, и на Волге, в городе Горьком, на улице Невзорова, 29...

Уже сама география пунктов и тем захватывает дух. Смотришь фильмы и видишь, как живет страна, строящая коммунизм, слышишь, как бьется ее пульс, знакомишься с изумительными людьми, составляющими ее славу и гордость.

Имена этих людей не гремят по всей стране, многих из них впервые «открывают» нам именно кинофильмы. Документалисты заглядывают в самую глубинку нашей необъятной земли. Пожалуй, это даже неточно сказано — «заглядывают». Нет, они сами живут и творят в этой глубинке, кинооператоры и режиссеры Иркутской, Хабаровской, Куйбышевской, Новосибирской и многих других студий кинохроники.

Как бесконечно много могут сделать их маленькие, проносящиеся на экране за 10—20 минут произведения для познания страны, для воспитания чувства советского патриотизма, любви к Родине. И делают!

Делают, несмотря на серьезные недостатки проката документальных фильмов, на слабое внедрение больших кинопрограмм, в которых короткометражке дано занять почетное место. И она занимает его на экранах страны, хотя и с боем, но все увереннее и увереннее.

Но удивительное дело: короткометражная документальная кинематография, огромная область советского киноискусства (только за первое полугодие

1961 года выпущено более ста фильмов в одной и двух частях), окутана почти полным молчанием критики и безразличием кинематографистов.

Что за странная специализация у нашей кинокритики — только игровая кинематография? И почему стало традицией (чуть ли не хорошим тоном) у наших мастеров игрового кино не смотреть документальные фильмы, а иногда и посмотрев, ограничиваться одним стандартным высказыванием: длинно и много текста.

А ведь о существовании многих интересных, отнюдь не длинных короткометражных фильмов, сделанных в разных концах нашей страны, просто не знают. Однако знают в деталях произведения, например, французских документалистов, которым, в частности, посвящена очень интересная, привлекающая прекрасным знанием вопроса статья Сергея Юткевича «Новая школа французского короткометражного фильма» в сборнике «Французское киноискусство». Можно только радоваться появлению такой статьи, ибо нам близки все богатства мировой культуры, но можно ли радоваться незнанию наших собственных богатств, как будто бы их не существует?

Можно ли забывать, что школа советского документального фильма положила начало рождению документального кино в мире, как новой, самостоятельной отрасли искусства?

Сейчас у нас, к сожалению, немало слабых и просто плохих короткометражных фильмов. Но есть и произведения яркие, своеобразные, есть в фильмах вспышки большого, настоящего творчества, и чтобы эти вспышки не затухали, а разгорались, чтобы больше было ярких, своеобразных короткометражных фильмов, и должно быть привлечено к ним широкое, пристальное внимание.

Дело не в том, чтобы чем-то хвалиться,— совсем нет. Наоборот, хочется сосредоточить внимание на недостатках, слабых сторонах, на том, что часто мешает нашей, в данном случае короткометражной документальной кинематографии быть на уровне жизни, которую она освещает, на уровне эпохи. О строительстве и строителях коммунистического общества мы обязаны рассказывать зримо, образно, используя все богатства киноязыка, чтобы сущность и величие советской действительности мог ощутить и человек нашей страны и человек, живущий за рубежом, в других социальных условиях.

Нельзя больше терпеть такое положение, когда поистине великое содержание, сотканное из фактов нашего времени, укладывается в стандартную, примитивную форму. Все богатейшие возможности кинофикации жизни, многообразие форм должны быть поставлены на службу содержанию наших короткометражных фильмов.

●

Недавно в «Правде» было напечатано стихотворение Ярослава Смелякова «Разговор о поэзии». Есть в нем такие строки:

Мне в общей жизни, в общем, повезло,
я знал ее и крупно и подробно.
И рад тому, что это ремесло
созданию истории подобно.

Эти строки Смелякова мне очень дороги. Я полностью разделяю выраженный в них подход художника к жизни. И радостно, что слова поэта, имеющие в виду жизнь — «я знал ее и крупно и подробно»,— могли бы быть эпиграфом фильма «Начинается город» режиссера А. Косачева (сценарий Б. Аленкина, А. Косачева, оператор И. Лисицкий, Дальневосточная студия кинохроники). Конечно, Косачев, выпускник ВГИКа 1961 года, только начинает познавать жизнь, но как важна правильность устремлений молодого художника именно в начале творческого пути.

Крупно и подробно предстает жизнь в этом маленьком фильме, и это наполняет его обаянием подлинности, делает экран как бы продолжением жизни.

Различны подробности, увиденные Косачевым, но даже самая маленькая, незначительная из них помогает вести рассказ не информационно, а образно. Встают все новые мачты линий электропередач, гоня зверя в глубь тайги,— уходит в лес медведь, встревоженный шумом стройки. Еще не выкорчеваны пни вековых деревьев, но уже поднялись рядом дома, и в темноте амурских ночей, как маяки, горят в окнах первые огни юного города. Метет вокруг пурга, а за окном спит девочка. Склонилась мать у колыбели ребенка. Днем мы видели эту женщину у колыбели города — она одна из его строителей. Другую женщину-строителя мы тоже видим сначала в труде. Но вот нам открывается ее лицо, склоненное над тетрадью. Лицо, озаренное мыслью. Женщина думает. Она учится в вечернем техникуме, чтобы, построив комбинат, остаться работать на нем.

Вот какими предстают герои фильма приблизительно в его середине. А в начале фильма мы слышим рассказ одного из первых строителей города, тихий, медлительный рассказ у костра о тех днях, когда города еще не было и в помине.

В этой истории, рассказанной человеком у костра, для Косачева важна еще одна подробность, позволяющая внести новые краски в общую картину рождения города: вот так и переночевал у трактора один из первых строителей города, так и прошел его первый день на стройке Амурска.

Эти подробности, интересующие Косачева, собственно, и решают судьбу его киноочерка. В нем жизнь показана глазами автора, а не какими-то

универсальными глазами, в которых написано безразличие к подробностям, деталям, что несет с собой обычно омертвение искусства образной публицистики. Самый крупный недостаток нашего документального кино, больших и малых фильмов, я уверен в этом,— отсутствие в них своего, авторского ви́дения, отсутствие собственного подхода к важным событиям, фактам, явлениям, поступкам человека, отражаемым в данном фильме.

Художник, для которого ведущие идеи советского общества, цели партии являются также его собственными идеями и целями, на этой основе может и должен иметь свой взгляд на вещи, по-своему осмысливать факты при их отборе. С этим связана выработка собственного, присущего лично данному режиссеру или оператору почерка, ясность и в то же время оригинальность замысла, формы произведения, то есть, в конечном счете, то, к чему призывает деятелей искусства партия, в новой Программе которой записано:

«Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров».

В очерке «Начинается город» активно ощущается проявление личной творческой инициативы автора. И заключается это прежде всего в умении по-своему видеть окружающее. На всю жизнь запомнится молодым строителям этот тесный клуб с низкими потолками, шапки, пальто, телогрейки на сцене, свой оркестр, свои музыканты — шоферы, каменщики, бульдозеристы — и, конечно, свой вальс — старинный вальс «Амурские волны»...— говорит диктор, так прежде всего говорит Косачев, и говорит кадрами своего фильма. Меня, зрителя, эти кадры глубоко волнуют. Вместе с Косачевым и я надолго запомню этот бревенчатый зал, этих увлеченных музыкантов, этих разгоряченных и немного уставших от танцев юношей и девушек. За их фигурами, проносящимися в вихре танца, за их лицами пристально следят знакомые умные глаза человека с высоким лбом и львиной гривой седых волос. Почти всю стену занимает огромный портрет Карла Маркса. И благодаря этому скромный субботний вечер в еще только начинающемся городе, и телогрейки, и каменщики-музыканты—все это как бы озаряется особым светом, скажу, не боясь высокопарности, светом Истории. На большие дела способны эти молодые люди, и чудесный город, красивую жизнь построят они здесь в тайге, думаем мы, глядя на экран, и бесконечно знакомый нам с детства седой красивый человек как бы благословляет их на эту жизнь. Вот что значит живая, образная деталь, увиденная, найденная автором фильма, вот что значит свое ви́дение.

Все в фильме «Начинается город» романтично, хотя в то же время все буднично. Вот на фоне тайги работают строители. Монументальные, вернее, величественные кадры труда. Аппарат панорамирует от них на дома-времянки, в которых хлопочут семьи строителей — на сковородке пекут блины, женщина стирает, другая моет ребенка. И слышится немного монотонный и в то же время звонкий и нежный голос:

...Забота у нас такая,
Забота наша простая —
Жила бы страна родная,
И нету других забот...

Поют маляры и штукатуры, а потом, в пустоте уже отделанных комнат, далеко разносятся их молодые смеющиеся голоса...

Им хорошо! Хорошо, хотя рядом «грязь, бараки, неуют новостройки, и не скажешь, где грань подвига и необходимости, долга и героизма...». Об этом как бы думает вслух Косачев, а на экране — кабина автомашины, стекло, по которому ударяются и жирно стекают крупные капли дождя, ритмично работающий «дворник».

Стараясь видеть романтичное в будничном и будничное в романтичном, Косачев однако впадает в браваду полутонами, и стремление к простому рассказу о простом течении жизни иногда переводит в нарочито приглушенный тон, исключающий героическое звучание, заставляющий забывать о том, что перед вами мужественные люди, творящие романтические дела. Такая «приглушенность» нам кажется искусственной, как и безымянность героев картины, даже продекларированная в теоретической части диплома Косачева (очерк «Начинается город» является его дипломной работой).

«Я старался почти не называть фамилий героев: что могут дать нам несколько слов диктора, знакомящих нас на несколько секунд с именем того или иного строителя? Будет лучше, если, узнав и полюбив моих героев безымянными, зритель захочет познакомиться с ними в жизни».

Это явно надуманная позиция. Намеренное отсутствие конкретных лиц не достоинство, а скорее слабость документального киноочерка. Прятаться за спины неизвестных героев и рассказывать о людях «вообще» в документальном кино всегда легче, чем рассказывать о конкретном человеке с именем и фамилией. Ибо в этом случае должен быть правдиво передан характер именно данного человека. Да и сам Косачев не совсем последователен. Он кое-кого в фильме называет по фамилии, но это — архитекторы, не являющиеся главными героями фильма и появляющиеся в эпизоде, не имеющем значения для раскрытия основной темы.

И все же эти просчеты не могут изменить нашего отношения к фильму «Начинается город» как к

произведению свежему, с ярко индивидуальной авторской интонацией, выраженной и в идее, и в трактовке материала, и в композиции фильма.

Эта свежесть авторского выражения характерна и для фильма «Там, где бежит олень» (сценарий Б. Рябинина, режиссер В. Григорьев, операторы В. Орлов, С. Сыпневский, Свердловская киностудия).

Снежное безмолвие. Необозримый простор тундры. Далеко-далеко появляется точка, она постепенно приближается, и вот уже видна оленья упряжка, и аппарат «наезжает» на лицо каюра. «Аньторво! Здравствуйте! — говорит он, обращаясь с экрана к зрителю. — Меня зовут Савко. Соротетто Савко. Я ненец, житель Севера. Со дня рождения езжу на оленях. Я расскажу вам, как мы живем».

И весь рассказ в фильме о жизни оленеводов Ямало-Ненецкого национального округа ведется от имени этого улыбающегося, симпатичного человека. С ним мы кочуем по тундре, узнавая много нового, переживая с оленеводами их радости и печали. Он знакомит нас с дядюшкой Вэсэко Попоня, старым охотником, умеющим запросто читать книгу снегов, знающим, где искать ягель и ставить чумы.

Когда смотришь фильм, сначала кажется, что в нем много статики, что он медлителен. Но чувство это оказывается обманчивым. Просто фильм наполнен спокойствием снежных равнин Севера, есть в нем свой внутренний темп, ритм, и фильм постепенно все больше и больше захватывает вас, увлекает. Увлекает и волшебство северного сияния, так хорошо отснятого операторами, и картины весеннего цветения в тундре, и необычность быта с уютом походных чумов, в которые сквозь вой ветра радио доносит «Последние известия» из Москвы и где наш старый знакомый Савко читает пастухам свежие газеты.

Но Север есть Север. И вот уже Соротетто Савко не в теплом чуме, а в «куропаткином чуме» из снега, где он провел ночь, когда собирал вместе с другими пастухами рассыпавшийся по тундре гурт и был застигнут снежной бурей. А потом новое испытание: целая стая волков напала на стадо и погнала его по тундре. Мы увидели в фильме уникальные кадры рукопашной схватки Савко с хищником, а затем преследование и уничтожение волков воздушными охотниками с вертолета, который был вызван по рации в район кочевья.

Смотрите, сколько экзотики — кочевой чум и... рация, волки и... вертолет. Но это настоящая, подлинная жизнь нашего Советского Севера, увиденная авторами в таких необычных подробностях, подробностях быта и непрерывной борьбы людей с природой.

«Вот так и живем мы, люди советской тундры, — снова обращается Савко к нам с экрана. — Тундра кормит, баюкает нас. Бывает и припугнет, чтобы были крепче духом. Тем сильнее мы любим ее. А как же иначе?» И все дальше уносится от нас оленья упряжка, управляемая Савко, все дальше в глубь тундры, и вот уже ее совсем не видно.

Нам жалко расставаться с фильмом.

Он подкупает тем, что жизнь в нем запечатлена с какой-то внутренней страстью и любовью к этой жизни, к скромным героическим людям, колхозникам-оленеводам. Рассказано о них скупо, но в этом малом раскрыто большое, и, знакомясь с оленеводами только одного колхоза, успев за двадцать минут подружиться с престарелым Попоней и юным Савко, мы получаем представление о всей жизни ямало-ненецких оленеводов с самыми различными подробностями. Это — жизнь, показанная глубоко и увлекательно.

А вот другой подход к почти аналогичной теме — показ жизни не вглубь, а вширь. Фильм «Человек — хозяин Севера» (автор сценария и режиссер П. Непомнящих, режиссер-оператор Д. Озолин, Иркутская студия кинохроники) посвящен Таймырскому и Эвенкийскому национальным округам. Он сделан талантливыми людьми, мы знаем их и по другим работам, но этот фильм не стал явлением искусства, это скорее каталог фактов, обзорная скороговорка.

«Когда видишь в человеке недостаток, помни, что у тебя их несколько», — гласит корейская пословица. С горечью вспоминаю я свои и своих товарищей обзорные «фильмы-гиганты», «фильмы-монументы», в частности посвященные нашим республикам, фильмы, в которых нередко присутствовали интересные эпизоды, находки, но не было стройности замысла, ясности формы. Был как бы навал фактов, стремление рассказать как можно больше обо всем, боязнь, как бы чего не пропустить. Мы давно отказались от таких всеобъемлющих, бесформенных больших фильмов; тем более бессмысленно идти этим путем в короткометражках. Важнейший элемент мастерства короткого фильма — лаконизм, умение ограничить себя в материале, умение найти и поставить в центре повествования героев, наиболее ярко выражающих идею, замысел произведения. Это есть в фильме «Там, где бежит олень», и, наоборот, этого лишен фильм «Человек — хозяин Севера».

В фильме «Человек — хозяин Севера» тоже есть оленьи упряжки, мчащиеся сквозь метель, есть старики эвенки, слушающие по радио голос Москвы, есть даже эпизод охоты на волков с вертолета. Но в фильме «Там, где бежит олень» все эти эпизоды органически вплетены в сюжет фильма, они образуют его драматургию, держат внимание зрителя. Здесь же все эти эпизоды или плакатны или просто информационны, не связаны между

собой единым действием. К примеру, в каком-то месте фильма рассказывается о роли авиации в жизни Севера. В связи с этим (по принципу каталога) показывается и охота на волков с вертолета.

В нагромождении эпизодов, в обилии произвольно расположенного материала авторы сами «топят» то интересное, новое, что было ими найдено и снято, с удивительной легкостью обкрадывают себя как художники-публицисты.

После пространного, сугубо иллюстративного вступления, в котором диктор упорно и однообразно доказывает, что «в наши дни человек стал хозяином Севера», что «человек проходит как хозяин», «твердо и уверенно идет он по обширной земле Таймыра и Эвенкии», появляется человек, сидящий за письменным столом в кабинете. Нам представляют эвенкийского ученого Василия Увангана, который «много лет изучает историю народов Енисейского Севера». Но когда ученый начинает говорить, оказывается, что весь смысл его появления в сообщении о том, что «нет такого населенного пункта, куда бы не летали самолеты. Авиация — это крылья Севера». Почему об этом должен сообщать ученый? Видимо, для перехода к зданию Красноярского аэропорта.

Здесь, где-то в середине первой части, и завязывается возможный узел фильма, здесь фильм наконец начинается. Мы знакомимся с летчиком Яном Степановичем Липпом, врачом Леонидом Александровичем Симоновым, художником Владимиром Ильичем Мешковым. Они много лет работали на Енисейском Севере и теперь снова улетали в когда-то ставшие для них родными края. Это интересные, много потрудившиеся, много повидавшие люди.

В знакомых местах они встречают старых друзей.

Вот художник встретил охотника Антона Мукто, портрет которого он впервые рисовал двадцать лет назад. Много радостных событий произошло в жизни Мукто. Он стал коммунистом, был делегатом XXI съезда партии. Выразительна внешняя характеристика охотника, метко схвачено его лицо, когда он целится в зверя.

Хорошие чувства вызывают и кадры, относящиеся к доктору Симонову, посетившему новую прекрасную Байкитскую районную больницу, где работают врачи-эвенки, его ученики. А в 1927 году Леонид Александрович Симонов начинал работать вот в этой больнице-избушке, в окне которой вместо стекол был вставлен лед.

Приятное волнение испытываем мы, сопровождая летчика, художника и врача в их поездке, пусть даже специально придуманной, вернее, подсказанной сценаристом фильма. Это жизненная ситуация, в ней в столкновении воспоминаний о прошлом с жизнью нынешней и должен был состоять сюжет всего фильма. Но вот появляется Красноярский порт, начинается рассказ об одном из енисейских капитанов, возникают кадры охоты на белуг, затем Диксон, Норильск, стол, уставленный яствами (семья норильских старожилов отмечает «медную» свадьбу), праздник на стадионе и т. д. и т. п. У сценариста и режиссера не хватило чувства меры — снова стал действовать принцип «как бы чего не пропустить», и фильм, как произведение искусства, погиб.

Один зарубежный прогрессивный кинодокументалист, большой друг нашей страны, как-то сказал мне в товарищеской беседе, что ему хотелось бы определить стиль иных советских документальных фильмов одним словом — исчерпывающий. Признаемся, в этом есть большая доля правды. Авторы многих наших фильмов хотят осветить сразу все стороны, все аспекты избранной темы, забывая, что и до них об этом говорили и после них будут говорить, а они должны сказать что-то новое, что-то свое, сказать не вообще, а «крупно и подробно» и, значит, локально о каком-то конкретном куске жизни.

Вот фильм нашего признанного мастера, старейшего кинoочеркиста режиссера Л. Мазрухо «Плавни гореть не будут» (сценарий М. Маркова, оператор З. Бабасьев, производство Ростовской-на-Дону студии кинохроники).

Как увлекает его рассказ о буднях экспедиции Агролесопроекта в камышовых джунглях дельты Кубани. На машинах-амфибиях движутся почвоведы, определяя глубину залегания корней камыша, проверяя, не повредят ли корневищ тяжелые камышеуборочные машины. Специалисты взвешивают и замеряют огромную рыбину, изучают условия нереста судака, который приходит сюда из Азовского моря. Тщательно собираются, наносятся на карты сведения о каждом участке плавней. Много нового, доселе неведанного узнаем мы из хроникальных съемок необычной экспедиции.

Автор фильма видит в труде исследователей наших камышовых богатств такую же романтику, какой овеяны подвиги искателей алмазов, покорителей Ангары, он как бы говорит: смотрите, романтика поисков рядом, в плавнях Кубани, а не только в далекой тайге или на просторах великих рек. Нам близка и понятна эта точка зрения, к тому же так эмоционально выраженная, и мы безоговорочно принимаем все это. И жалко, что, как бы не веря в силу наблюдений совершающейся перед кинокамерой жизни, режиссер разворачивает целую «драму» с поисками не вернувшейся на базу амфибии, со зловещим дождем и дежурной сладенькой песенкой («Хороши вы, камыши, камыши»), когда все заканчивается благополучно.

Думается, что у автора были все основания и возможности выдержать фильм в мужественных тонах, не прибегая к «игровым» украшательствам.

Но фильм совсем распадается, становится бесформенным, когда авторы выходят за рамки одной экспедиции и начинают рассказывать о всей проблеме освоения камышовых богатств.

Познавательность не противопоказана искусству документального кино, но она должна достигаться средствами кинопублицистики, а не языком скучного доклада.

Так, в потенции локальный очерк об экспедиции в кубанские плавни стал «исчерпывающим» фильмом об освоении камыша вообще, гибридом хроникального и научно-популярного фильма. Мотивы героики, романтики наших дней отодвинулись, стали второстепенными. Жалко!

...Нельзя объять необъятное,— сказал еще Козьма Прутков. Почему же мы пренебрегаем этим золотым правилом? И пренебрежение это обычно начинается с замысла сценария. Правда, нередко мы, режиссеры, имея ясный замысел в сценарии, постепенно сами сбиваемся на всеобъемлющий рассказ и, стараясь втиснуть как можно больше материала в фильм, превращаем даже великолепный, зорко схваченный репортаж в некую киноиллюстрацию к дикторскому тексту.

Не так ли получилось и с фильмом «Улица Невзорова, 29» (автор сценария А. Гра, режиссер Д. Дальский, оператор А. Ткаченко, Куйбышевская студия кинохроники), посвященным Горьковскому Дому музыкально-художественного воспитания детей?

Для фильма найдено интересное начало. По одной из улиц города Горького идет прохожий, обаятельный седой человек, о котором мы позже узнаем, что это народный артист республики, композитор Александр Александрович Касьянов. Он остановился у афиши, извещающей о концерте Марии Горобцовой. Знакомое для него имя... И вот он уже в концертном зале внимательно слушает молодую пианистку, исполняющую произведения Шумана. И вспоминает старый композитор, как школьница Муся Горобцова еще неуверенно разучивала гаммы, играла маленькие несложные произведения. Когда ей шел одиннадцатый год, она даже написала свое первое музыкальное сочинение — «Утро Родины». Тогда и познакомился с ней композитор. Мы видим кинодокументы тех дней, как бы оживляющие воспоминания, навеянные этим концертом.

Но дальше авторы фильма заводят нас в лабиринт, из которого почти невозможно выпутаться. Располагая богатой кинолетописью прошлых лет, они уже без всякой меры чередуют съемки нынешних дней с прошлыми (дом открыли, когда шли еще последние бои Великой Отечественной войны), но так осложняют действие, вводят так много персонажей, что понять, когда что происходит, почти невозможно.

И лишь иногда обаяние, заключенное в материале (нельзя не отдать должное мастерству режиссера Д. Дальского), «прорывается» сквозь нагромождение фактов, имен, эпизодов.

Насколько выигрывает благодаря ясности замысла, четкости идейно-художественной задачи другой фильм, в котором тоже переплетается прошлое и настоящее,— фильм «История одного подвига» (сценарий Д. Золотова, Д. Каспия, режиссер Г. Гребенкин, Новосибирская студия кинохроники). Во время второй мировой войны советские люди, муж и жена Никитины, оказались в гитлеровском лагере во Франции. Там у них родилась девочка. Ее ждала тяжелая судьба. Рискуя жизнью, французская рабочая семья Оффман решила спасти русскую девочку. К ограде концлагеря был послан восьмилетний Эжен, которому передали малютку через колючую проволоку.

Только через семнадцать лет Оффманы из маленького городка Айянж и Никитины, живущие в Новосибирске, снова встретились.

Об истории подвига французской семьи, о дружбе двух семей и повествует фильм. Весь рассказ нанизан на репортаж встреч, сначала «встречи» по телефону, когда семнадцатилетняя Алла Никитина взволнованно разговаривает с Парижем, со своей «второй мамой», а затем встречи в Москве и Новосибирске. Когда видишь слезы Аллы и Луизы Оффман в аэропорту, следишь за страстными «речами» интимного «митинга» за столом в Советском комитете ветеранов войны, слушаешь песенку маленькой Оли в детском саду Новосибирска, который посетили французские гости, присутствуешь на «экзамене», который на ходу сдал слесарь Эжен Оффман при посещении технического училища, когда проходят на экране все эти эпизоды, по достоинству оцениваешь журналистское мастерство операторов Д. Каспия, А. Истомина, В. Фридрихсона, Г. Цветкова, В. Хомякова. Хорошо, что, располагая репортажными съемками, в которых уловлена жизнь, переданы переживания, подлинные человеческие чувства, авторы фильма и сделали эти съемки его драматургической тканью, а не стремились к искусственным и потому всегда усложненным приемам организации материала, как это получилось с очень уж запутанной композицией фильма «Улица Невзорова, 29».

Конечно, надо признать, что авторы фильма «История одного подвига» были, в смысле репортажа, в выгодном положении. Перед объективами их кинокамер происходило беспрерывное, да к тому же сен-

сационное событие. А репортаж событий снимать всегда легче, чем репортаж повседневной, будничной жизни. Когда хроникер снимает событие, его участники редко обращают внимание на того, кто снимает. Во время же съемок простых будничных явлений, когда подчас оператор остается один на один со своим героем, рабочим у станка, ученым в лаборатории и т. п., быть незаметным невозможно, да и не нужно. Здесь важно другое — чтобы герой, зная, что его снимают, не реагировал на этот факт, а продолжал жить своей жизнью со всеми ее волнениями, переживаниями, радостями и горестями.

Добиваться этого можно самыми различными путями. Например, съемка упомянутого ранее эпизода «Рассказ у костра», приближающегося по силе непосредственности к знаменитым вертовским рассказам бетонщицы и планеристки, потребовала от режиссера фильма «Начинается город» большой предварительной подготовки, о которой так рассказывает сам Косачев:

«Чтобы выбрать самых лучших рассказчиков, а заодно и подготовить их к синхронным съемкам, я стал устраивать «вечера звукозаписи» то в конторе строительства, то в общежитии, то в «резиденции» нашей группы.

Как правило, собирались люди хорошо друг другу знакомые, и ни о какой неловкости между ними не могло быть и речи. Меня и звукооператора тоже не чуждались, потому что мы с самого начала вели себя просто и не делали из своей профессии никакого секрета. Мы разговаривали, молчали, смеялись, прослушивали себя и снова записывали рассказы, причем звукооператор все время копался в своей аппаратуре, и трудно было понять, когда он менял кассеты с магнитной пленкой и включал и выключал магнитофон. Мы сидели обычно в полумраке, курили, рассказывали анекдоты, кто-нибудь приходил к нам на огонек... Потом, когда все расходились, наша группа прослушивала записи, отбирала наиболее удавшиеся.

Когда наконец наступили съемки, то приглашенные явились к нашему костру, не волнуясь и не ожидая чего-то сверхъестественного. Пока группа возилась с аппаратурой, со светом и микрофоном, наши рассказчики грелись у костра и мирно делились новостями. За это время оператор без всякой суматохи снял их крупные планы для «перебивок». Потом, когда все было готово, я спросил основного рассказчика (того, который остался в фильме):

— Помнишь, ты рассказывал как-то про свой приезд сюда. С чего все у тебя началось?

— Что, так и рассказывать?

— Ну конечно. — И начался рассказ, отрывок из которого вошел в фильм. Камера была включена уже на первых моих репликах без всяких сигналов, а «хлопушку» мы сняли в конце.

Вот каких усилий стоило запечатлеть правду человеческого поведения, живую интонацию рассказа, идущего от сердца в одной лишь небольшой звуковой зарисовке. И действовал в этой зарисовке, по существу, не главный, а проходящий персонаж. Сколько же мастерства должно быть у кинодокументалистов — режиссера и оператора, задумавших создать фильм, целиком посвященный людям, иногда даже одному сквозному герою, как это сделано, например, в киноочерке «Лопсанчап — сын Тувы» (авторы сценария Д. Озолин, А. Розин, режиссер А. Розин, оператор Д. Озолин, Иркутская студия кинохроники).

На наш взгляд, это очень удачный фильм, в нем форма максимально служит раскрытию содержания, раскрытию образа хорошего, передового советского человека, овцевода Ооржака Лопсанчапа. Мы впервые знакомимся с героем очерка в самолете, проносящемся над землей Тувы, над Саянскими горами, над облаками. «Куда летишь ты, Ооржак Лопсанчап, почему поднялся ты выше тайги, выше самых больших вершин? О чем ты сейчас думаешь?» — спрашивают авторы картины. Весь очерк построен как разговор, который они ведут со своим героем и другом. «Может, вспомнилось тебе, как совсем недавно уезжал ты отсюда, из родного Дзук-Хамчинского района в дальнюю дорогу — в Москву, на декабрьский Пленум ЦК?» Поэтичен в фильме подход к таким, казалось бы, официальным событиям, как поездка в Москву, на Пленум ЦК. где предстоял большой деловой разговор. Но ведь в самом этом разговоре была настоящая поэзия, поэзия созидания. И авторы это великолепно поняли.

Простой труженик, один из миллионов сынов народа, сынов партии, предстает в фильме опоэтизированно. И прежде всего благодаря тому, что мы видим в фильме не столько технологию трудового процесса, сколько отношение человека к труду, его радостную увлеченность любимым делом.

...Ночь. Тикает будильник. Убаюкивает внука Ыйма — жена Ооржака. Но и ему самому не спится. Он покидает постель, берет фонарь и идет к новорожденным ягнятам.

А когда зимой, после многодневной пурги снега заметут пастбище, вместе со всем колхозом будет бороться с бедой и победит, отстоит у стихии все 13 тысяч овец семья Лопсанчапа... И с первыми лучами весеннего солнца двинутся вслед за стадами чабаны на верблюдах, и среди них Ооржак и Ыйма со своим внуком.

«Ты получил уже по 144 ягненка на каждые 100 овец. Но на Пленуме ЦК ты обещал получить по 170», — продолжают авторы фильма разговор

со своим героем. Может быть, поэтому и не спалось старому Ооржаку, думаем мы. Так открывается нам внутренний мир героя, неразрывность его личных интересов и интересов партии, народа.

Нам передается волнение Лопсанчапа, его беспокойство из самых кадров, без словесных пояснений, как это сделано, например, в фильме «Улица Невзорова, 29», где диктор навязчиво объясняет: «Каждый день Нина Федоровна получает письма, телеграммы, открытки, и каждый раз эта сдержанная, несколько строгая женщина волнуется...».

Зачем говорить о том, что должно быть видно в самих кадрах?

Тактична ли, позволительна ли ночная съемка в фильме «Лопсанчап — сын Тувы», когда герой как бы «изображает» бессонницу? Не подсмотрели же этот момент в ночной тьме операторы.

Безусловно тактична и позволительна, ибо это и есть как раз тот случай, когда герой, не обращая внимания на факт съемки, продолжает жить своей жизнью со всеми ее волнениями. Это были дни окота, дни бесконечных тревог, ночных бдений. А операторы были рядом, наблюдали эти переживания, может быть, и сами волновались. В дружбе со своим героем им легко было снять описанный выше эпизод.

Быть рядом с героем, подружиться с ним, хоть немного пожить его жизнью, пристально изучать ее и, изучая, снимать, кропотливо, «по зернышку», изо дня в день, из месяца в месяц запечатлевать штрихи, черточки, мгновения труда, быта, общественной деятельности — вот единственный путь создания правдивых киноочерков о героях наших дней, творцах коммунистической нови, создания фильмов — портретов наших замечательных современников.

По такому ли пути шли сценарист И. Карабихин, режиссер Л. Мазрухо, оператор Б. Маневич (Ростовская-на-Дону студия кинохроники), снимая фильм «Творчество»?

Ведь именно в такой практике документалистов и может найти свое реальное воплощение программное указание нашей партии об укреплении связей литературы и искусства с жизнью народа.

Думаю, что в очерке «Творчество» не использованы замечательные возможности кинонаблюдения.

Киноочерк рассказывает о том, как на Таганрогском заводе самоходных комбайнов во главе с конструктором Х. И. Изаксоном, основным героем фильма, создавалась новая универсальная машина, соединившая в себе одновременно и комбайн, и трактор, и автомобиль.

Фильм открывается своеобразным эпиграфом: композитор за роялем, наигрывает только что родившиеся мелодии, конструктор склонился над чертежами...

«Слова песни, канва будущего романа, новая мелодия, контуры рождающейся машины...— говорит диктор. — Что роднит труд композитора, художника, поэта, конструктора?» И отвечает: «Творчество!»

Так самими авторами определяется замысел фильма: рассказать о творчестве, в данном случае творчестве конструкторов.

Но если рождение машины, постепенное совершенствование ее конструкции показано в фильме наглядно, то движение мысли конструкторов, их творчество выглядит очень схематично, иллюстративно.

«Счастливые решения не приходят вдруг. Капля по капле они рождаются и созревают в суровом напряжении трудовых часов, дней, иногда долгих месяцев... Люди забыли об отдыхе, потеряли представление о времени», — слышим мы рассказ диктора. Но изобразительное подтверждение этих слов нам кажется чрезвычайно бледным, робким. Правда, мы увидели несколько раз задумчивое лицо конструктора у машины. Но разве эти статичные кадры передают сложный психологический процесс творчества? «Люди забыли об отдыхе...» — но на лицах героев фильма нет даже намека на усталость. Нет в фильме и «сурового напряжения трудных часов». Вряд ли спасительный дождь (который, кстати, мы видели и в фильме «Плавни гореть не будут») помогает создать это напряжение.

«Где же правильное решение? Как быть?» — передает диктор мучительные поиски конструктора. И рассказывает о том, что такое решение все же созрело, но пришло оно к главному конструктору не за рабочим столом, а однажды в пути. И на экране на какое-то мгновение мелькает мчащийся поезд, коридор вагона и на столике в купе — раскрытый блокнот.

Очень уж это наивно и неубедительно. Чтобы рассказать о том, что решение возникло в поезде, не нужно показывать поезд, ибо ведь конструктор в нем снят не был. Конечно, оператор не мог знать, когда именно созреет у конструктора решение. Однако о том, что решение пришло, можно было сказать и на другом кадре, но обязательно наблюденном, уловленном в жизни, в буднях, в творческих муках конструктора. И если таких кадров нет, никакие банальные приемы игровой кинематографии не заменят их, не заменят документальных наблюдений подлинной жизни. Жить надо на заводе, проводить в цехах, проектных мастерских дни и ночи. И, может быть, тогда мы увидим на экране конструктора со всей гаммой обуревавших его чувств, переживаний, радостей и волнений.

Я вправе сказать об этом моему товарищу, талантливому человеку Леониду Мазрухо, ибо знаю, что он требовательный к себе художник. Почему же сейчас выбирает он облегченный путь?

Новый самоходный комбайн движется по заводскому двору. Проходят рабочие. И эти кадры монтируются с неожиданно возникающими кадрами симфонического оркестра, дирижера... Они призваны перекликнуться с эпиграфом — вот она, как говорит диктор, «общая симфония труда советского народа», симфония творчества.

Мысль правильная, но воплощение ее примитивное. Ибо оркестр сам по себе, а машина и рабочие — сами по себе. Изобразительно и монтажно все эти кадры не сливаются в общую симфонию. Творчество, не раскрытое в кадрах самого труда, осталось нераскрытым и при помощи кадров оркестра.

Если уж режиссер ввел в начале фильма композитора, а в конце оркестр, то есть сделал приемом фильма сравнение музыкальной симфонии с симфонией рождения машины, нужно было соответственно снимать и монтировать весь фильм, подчинить этому его ритм, ракурсы и т. д.

Гораздо сильнее передан процесс творчества в маленьком киноочерке «Ясхан» (автор сценария и режиссер Л. Черенцов, оператор В. Нахабцев, производство «Туркменфильм»), посвященном гидрогеологу Надежде Григорьевне Шевченко, разгадавшей тайну образования древнего озера в безводных Кара-Кумах... А ведь в фильме этом — только человек и пейзаж. Но режиссером найдено очень правильное соотношение между ними. «...Я сказал бы, что у вас пейзаж преобладает над человеком, а ведь именно человек оживляет пейзаж», — заметил однажды М. Горький в письме к поэту С. Обрадовичу. Эту мысль убедительно подтверждают авторы «Ясхана». Пускай пустыня таинственна, бесконечна и как будто непреоборима — все равно эти почерневшие от солнца люди, на зубах которых хрустит песок, все равно эти люди, испытывающие сейчас муки жажды, победят пустыню. И эта задумчивая женщина, на лице которой все время написана мысль, обязательно разгадает загадку Ясхана. В фильме нет оркестра, изображенного в кадрах, но есть своя внутренняя музыка, свой ритм, ритм уверенного проникновения в тайну, ритм поиска. Этот ритм и в монтаже, и в образах героев, взгляде, походке, движении людей — и главной героини, и буровиков, и шоферов, и чабанов, и проводников...

В фильме есть свои недостатки, несколько монотонен диктор, заметно проскальзывает склонность композитора А. Волконского к оригинальности ради оригинальности, к неоправданному усложнению музыки, но, в общем, сила и направленность фильма решаются острым глазом оператора, острым и точным взглядом режиссера, умеющими фиксировать жизнь в ее свершении, имеющими свое авторское ви́дение.

●

Итак, что же нам нужно, чтобы появлялось все больше и больше интересных, ярких короткометражных документальных фильмов, каждый из которых был бы куском подлинной, живой жизни, рассказанной языком искусства?

Нам нужно активно, творчески бороться против универсализма фильмов-каталогов, против так называемого исчерпывающего стиля, за лаконичное, локальное решение тем, проникновение в глубь жизненного материала.

Нам нужно в каждой, самой маленькой работе стремиться сказать что-то свое, новое, находить свой авторский ракурс для решения темы, вырабатывать свое индивидуальное художническое ви́дение, без которого нет настоящего искусства.

Нам нужно заботиться о приемах организации материала. Чудесный материал советской жизни должен быть облечен в яркую, своеобразную форму, рождённую замыслом и почерком режиссера, оператора.

И, наконец, нам нужно неустанно совершенствовать методы кинонаблюдения жизни, наблюдения, основанного и на репортаже и на длительной съемке в процессе крепнущей дружбы со своими героями.

Будем же любить жизнь и, главное, подробности жизни, чтобы никому из нас, кинопублицистов, не пришлось испытать горечь художника, о которой так хорошо пишет в стихотворении «Свет» поэт Евгений Винокуров:

Я дневника не вел. Я фактов не копил.
Я частность презирал.
Подробность ненавидел.
Огромный свет глаза мои слепил.
Я ничего вокруг себя не видел.
Но годы шли. И в дружеском кругу
Хочу я рассказать о дальней дали.
Но ничего я вспомнить не могу.
Ни черточки случайной, ни детали.
Хоть малость бы какую! Нет как нет!
Передо мною лишь одно, не боле,
Один лишь белый тот слепящий свет,
Глаза, как бритва, режущий до боли.

Запечатлевая «великие и малые события», мы должны помнить, что наше «ремесло созданию истории подобно». Но и сегодня в разных уголках земли люди устремляют свой взгляд на экран, чтобы посмотреть наш документальный фильм, встретиться с советской жизнью, лучше узнать о ней, понять ее. Ради грядущих поколений и ради сегодняшнего дня давайте неустанно совершенствовать искусство документального кино, большое искусство правды, какой бы короткий фильм ни был.



Л. ГУРЕВИЧ

Воздействовать!

Сравнительно недавно в одном из номеров журнала «Советский экран» был опубликован репортаж о съемках нового фильма. Обычный материал с рассказом о режиссерском замысле. Но была в нем фраза, на которой невольно пришлось споткнуться,— так ли понял с первого раза?

Оказалось, так. Излагая точку зрения режиссера, автор репортажа писал, что тот «ставит своей задачей, чтобы герои не воздействовали на зрителя, а просто жили своей жизнью на экране».

Может быть, и не стоило бы останавливаться на этом суждении, тем более переданном «из третьих уст», но оно показалось мне довольно точно выражающим тенденцию, определившуюся и в ряде постановок молодых режиссеров и особенно в выступлениях некоторых критиков.

Речь идет о некоем «классицизме» в кино, о спокойствии и сдержанности формы, о цельности и слитности киноповествования. И более всего о доподлинности каждого кадра, ценой даже «растворения» режиссера-художника.

О. Ремез в статье, опубликованной в третьем номере журнала «Искусство кино» за этот год, констатирует появление новой эстетики кино — эстетики достоверности и повествовательности — вместо отживших, на его взгляд, принципов метафорического, поэтического киноязыка 20—30-х годов.

О подробном изложении «текучей картины жизни» пишет на страницах «Литературной газеты» и А. Гастев. Он ставит вопрос еще шире: следует отказаться от «старомодных» изобразительных средств кинематографа. Автору кажутся устаревшими крупный план, острый ракурс, четкая композиция кадра, динамичный монтаж.

В ряде статей переосмысливается само понятие кинематографичности. Не вызывающий сам по себе ни малейшего возражения призыв к максимальной достоверности невольно оборачивается подчас другой стороной: пафосом сглаженности и невыразительности формы. «Дух подлинности» грозит обернуться духом натурализма, «объективной» подачи жизненного материала.

Возражая против подобной тенденции, нельзя забывать о ее истоках.

Причину расцвета так называемого «прозаического» направления в творчестве послевоенного поколения кинематографистов понять нетрудно. Именно из отрицания помпезно-декоративного, украшательского характера ряда фильмов конца 40-х— начала 50-х годов родился «дух подлинности». Эта общая черта отмечала фильмы самых различных представителей нового поколения режиссуры.

В своем активном неприятии эффекта и позы, в поисках правды жизни молодые режиссеры нашли немало ценного. Они сумели возвратить на экран современника, живого человека наших дней, на долю которого в эпоху культа личности оставались лишь снисходительно-поощрительные слова о «незаметном герое».

Самое дорогое в творчестве многих молодых режиссеров — то, что они снова сделали героя з а м е т н ы м.

Однако в пылу борьбы с высокопарностью «киноизлишеств» некоторые молодые художники резко отклонили стрелку барометра в другую сторону — таково свойство всякой острой полемики. Вместо медных труб и литавров в их оркестре запели только мягкие голоса гобоев и скрипок. Оркестр звучал неполно: дирижеры во что бы то ни стало хотели избегнуть голосистости.

Разумеется, никто не скажет, что подобное направление не имеет права на существование. Но, с другой стороны, вряд ли правомерно выдавать его за некий эталон кинематографической стилистики 60-х годов и объявлять старомодными художников иного творческого почерка.

Если стать на эту точку зрения, то придется признать «старомодными» такие интересные, исполненные высокого гражданского пафоса фильмы последних месяцев, как «Чистое небо» Г. Чухрая, «Друг мой, Колька!» А. Салтыкова и А. Митты, «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова. Как бы ни были различны эти фильмы, авторы каждого из них открыто и пристрастно выражают свою точку зрения. Они знают, на чьей стороне должен оказаться зритель, они заражают его своим отношением к событиям и людям, короче говоря, они воздействуют на него.

Сама природа подобной авторской речи (мы имеем в виду и сценарий и режиссуру) не может ужиться с плавным, спокойным изложением темы. Острота проблем требует остроты решений, эмоциональности и выразительности. Не удивительно, что в таких фильмах стилистика «ясной сдержанности» оказывается несостоятельной. Дело даже не в теме. Дело в страсти художника, в его желании преподать зрителю урок, нравственный урок.

«Пришло время и о душе подумать», — обращается к кинематографистам А. Гастев. Нельзя с ним не согласиться. Однако почему необходимость «думать о душе» связана для А. Гастева с отказом от выразительных средств кино, непосредственно воздействующих на эту самую «душу»?

В споре со сторонниками эмоционального, поэтического кинематографа приверженцы сдержанности и плавности выдвигают как аргумент возросший уровень зрителя, которому не нужны «подсказки», который «сам в состоянии все понять». Речь идет о расчете на образное мышление кинозрителя, об активном соавторстве миллионов.

Против всего этого не приходится спорить, хотя, если говорить начистоту, статистика кинопроката пока еще не дает оснований ликовать по поводу возросших требований или возросшего вкуса массового зрителя. Что бы ни говорилось по этому поводу, но число зрителей, отметивших своим вниманием «Черноморочку» или «Я вам пишу», намного превышает число любителей «Колыбельной» или «Сережи».

Более того, не раз и не два примитив и бездарность на экране прикрываются флагом «зрителю нравится». Демонстрируются письма в адрес съемочного коллектива, цитируются высказывания на зрительских конференциях, подсчитывается тираж отпечатанных копий. Это не может не волновать. И потому надеяться на образное мышление зрителя можно, лишь пробуждая это мышление. В наши дни нисколько не устарело высказывание С. М. Эйзенштейна: «Зритель из ткани своих ассоциаций творит образ по точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором».

Такая мобилизация активности зрителя, вовлечение его в сотворчество возможны в том случае, если художник опирается на ассоциативность мышления, характерную для человека наших дней, чей круг интересов и связей разнообразен, а возможность сопоставлять безгранична. В поисках наиболее выразительных форм для нового жизненного содержания, вливающегося в кинематографию, современный язык кино не может освобождаться от метафоры, сравнения, образа. Эмоциональную силу емкого киноприема вряд ли способна заменить подробно и детально, с максимальным приближением к реальности снятая сцена. Активный зритель нуждается в активном художнике.

●

Слова «по-чеховски» становятся сегодня мерилом достоинств того или иного фильма. Чеховская тонкость психологического анализа, умение обнаружить существенное в, казалось бы, незначительных событиях, глубина подтекста, второй план — все это взято на вооружение мастерами современного кинематографа.

Суть «чеховского этапа», несомненно, заключена в обостренном интересе не к внешней, событийной стороне действия, а к внутреннему миру человека. Однако сегодня с чеховской поэтикой иногда связывают не только кинематографический подтекст или глубину психологизма, но и некоторые формальные приметы кинематографического стиля: изменение принципов монтажа, построения кадра, сюжетосложения и т. д.

Если подвести итог целому ряду высказываний о так называемом современном кинематографическом языке, то действительно можно увидеть аналогию со сложившейся сценической традицией прочтения пьес Чехова. «Спрятанная» режиссура, растворившаяся в актерах, в атмосфере действия; «жизнь, застигнутая врасплох», — в театральной мизансцене или в композиции кинокадра; спокойное, равномерное течение действия — в плавном монтаже киноленты или ровном ритме спектакля, — все эти признаки сближают чеховские спектакли и то, что некоторые критики считают непререкаемым свидетельством современности кинематографического языка.

Именно на этом основании О. Ремез выводит родословную кинематографа наших дней непосредственно от лучших традиций МХАТа и утверждает, что ныне «мировое кино приняло на вооружение эстетику Художественного театра»: «достоверность обстановки, декораций, поведения».

Но неужели на предшествующих этапах своего развития кино не стремилось к достоверности? По самой своей природе оно всегда опиралось и будет всегда опираться на жизненную правду. Вряд ли

и актеров большинства фильмов 20—30-х годов можно упрекнуть в намеренной ложности и выспренности. Суть заключается, вероятно, не в «вечном принципе достоверности», а в сегодняшнем стремлении определенной части художников к сугубо объективному взгляду на жизнь, к «доподлинности», взятой уже в полемическом ключе,— вплоть до натуралистического копирования.

Чеховский дар вглядываться в глубины человеческого духа может найти выражение не в одной лишь спокойной и сдержанной, «доподлинной» форме. Иосиф Хейфиц нашел в кино острое и необычайно кинематографичное решение чеховской «Дамы с собачкой». Эпизоды проезда влюбленных по горным дорогам Крыма, домашние туфли и кот в доме Гурова, одинокий нищий певец в глубоком колодце двора «Славянского базара», силуэты Гурова и Анны Сергеевны в окнах гостиницы — не счесть примеров выразительного и в то же время современного прочтения Чехова.

Со времени первых спектаклей «Чайки» или «Вишневого сада» театральное искусство проделало долгий путь. «Дух подлинности», «жизнь, застигнутая врасплох»,— все это составляет вчерашний день театра. На современной сцене по-новому остро и ярко звучат и чеховские пьесы. Свидетельство тому, например, постановка «Дяди Вани» с М. Романовым в Киевском театре имени Леси Украинки.

Лозунг Маяковского — «театр — не отражающее зеркало, а увеличивающее стекло» — давно уже нашел подтверждение в практике советского театра, особенно последних лет. Рядом с работами А. Эфроса (тоже своеобразной реакцией на бутафорскую театральность некоторых спектаклей прошлого) существуют постановки Евгения Симонова. Рядом с «Каменным гнездом» на сцене Малого театра — в Театре сатиры идет «Дамоклов меч». Не случайно современную «Иркутскую историю» так и не смогли поставить именно во МХАТе. Почему же этап, пройденный театром, должно механически повторять кино? Только оттого, что оно более молодое искусство и обречено идти по стопам предшественников?

В той же самой статье О. Ремез интересно освещает ход эволюции театрального искусства, пишет, как новое содержание вызывает к жизни новую поэтику театра. Автор торжественно провожает в последний путь «скучный театр» и приветствует театр ярких решений, поэтического валета. Почему же кино должно пойти по «скучному» пути? Ведь О. Ремез так и пишет о театральном герое, как о «более обобщенном, более откровенном, более поэтическом», нежели в кино, а А. Гастев пытается выдать «скучность» и пространность за некие общие приметы современного языка искусства.

Нет нужды заступаться за кино. Тем более что некоторые фильмы последних лет, фильмы, отмеченные талантом и профессионализмом, и в самом деле несколько «приземлили» киногероя. Так произошло в «Алешкиной любви», где поиски доподлинности главного героя привели к утрате одухотворенности, которой был наполнен образ в сценарии. Та же самая «доподлинность» лишила всякой поэтичности фильм «Время летних отпусков» и привела в итоге к натурализму.

Природа условности театра и кинематографа различна. Разумеется, кино несравненно ближе к жизни. Но это никак не оправдывает стремления досконально уподобиться реальной действительности. К чему тогда сведется роль художника, кроме тщания максимально выдержать подобное сходство?

Несомненно, кино становится все менее условным. Это означает, что оно отказывается от декоративных эффектов. Это означает, что точнее и глубже используются накопленные им выразительные приемы. Но значит ли это, что можно вообще отказаться от этих приемов?

●

Вольно или невольно, сторонники спокойствия и сдержанности формы используют в своих оценках представляющихся им «старомодными» фильмов старый полемический прием. Прием этот прост: чтобы осудить принципиальное положение противника, берутся наиболее неудачные примеры использования этого положения. Пример явно неудачен — значит (в этом «значит» — вся неточность полемики), неудачно и положение. Достаточно прочесть эпитеты, которыми награждаются действия инакомыслящих, чтобы заметить полемический «пересол»: «хлесткий силуэт», «железно-графическое построение кадра», «монтаж, как частокол» и т. д.

Но крайности всегда исключают друг друга. Можно ли на основании неумелого, а то и назойливого использования того или иного приема дискредитировать сам прием? Что из того, что режиссер А заставляет актера Б ожесточенно мимировать на крупном плане? Что из того, что режиссер В включает в эпизод крупный план объекта, только что снятого на общем плане, и при этом включает без всякого смысла? Ведь в руках настоящего художника крупный план никогда не дублирует, а обязательно углубляет содержание кадра. Он показывает не то же самое, а открывает новое в объекте съемок, будь это глаза человека или деталь интерьера. Всегда в искусстве можно найти ремесленное или творческое использование технического приема. Но в чем виноват сам прием?

Сторонники «доподлинности» утверждают, что крупный план как бы выводит героя из реальной

внешней среды. Но с применением движущейся камеры эта опасность сводится до минимума. В то же время преимущества наблюдения «вплотную» за жизнью человеческого духа, на мой взгляд, с лихвой искупают некоторую условность этого приема. Вспомним, например, крупные планы в фильме «Мичман Панин» М. Швейцера — хотя бы диалог капитана корабля (Н. Сергеев) и Панина (В. Тихонов). Еще более незаменим крупный план в фильмах, где действие сосредоточено в глубинах человеческого духа, в мыслях героя. Фильм «Двенадцать разгневанных мужчин», например, просто невозможно представить без крупных и очень крупных планов персонажей. Они же составляют важный элемент новой интересной работы Г. Чухрая «Чистое небо».

Существует также мнение о снижении в современном кино удельного веса зрительной детали. «Не современным представляется мне и существующий ныне своего рода культ деталей»,— утверждает А. Гастев в упоминавшейся уже статье «Движение к стилю». Здесь та же полемическая передержка: «культ деталей», как и всякий иной культ, разумеется, не только несовременен, но и попросту вреден. Однако ни литература (к которой в данном случае относит приведенное выше утверждение А. Гастев), ни кинематограф вовсе не должны отказываться от использования детали как средства целенаправленного воздействия на зрительское (или читательское) восприятие. Никакая «общая визуальная характеристика» толпы под окнами суда в том же «Мичмане Панине», толпы, следящей за падающими из окон бескозырками осужденных моряков, не заменит эмоциональной емкости кадра-детали: копыто полицейской лошади опускается на бескозырку. Никакой пересказ или подробный показ не заменит в фильме «Друг мой, Колька!» кадра с ребячьей запиской в кляксах, подколотой в толстую официальную папку-скоросшиватель.

Такие детали — уже образ, обобщение. Именно в силу своей значимости в образной системе фильма их может быть немного. Но удельный вес детали от этого только увеличится.

Наряду с проблемой крупного плана или детали не меньшее, а, пожалуй, большее место занимает дискуссия по поводу роли сюжета в современном кино. Крайняя точка зрения выражается при этом в отрицании сюжета, якобы стесняющего своими жесткими рамками плавное и текучее всестороннее отображение жизни. К сожалению, и здесь наметилась некоторая подмена понятий. Худшие образцы так называемой «остросюжетной» драматургии послужили мишенью для стрельбы по сюжетности в более глубоком понимании этого слова. В статье «Шестидесятые» («Искусство кино», 1961, № 1) Я. Березницкий поддерживает горьковское определение сюжета как истории роста и становления человеческого характера. Автор, не отрицая, что сюжет в этом высоком смысле остается основой кинематографического произведения, наносит удар по пресловутым фильмам с «крепко завинченной» интригой чуть ли не детективного толка. Удар рассчитан, по собственным словам автора, не на творческих работников нашего кино, а на тех, кто «считает себя таковыми». Все ясно: нужный и верный удар. Но из-за неточности прицела поставлен под сомнение принцип сюжетности в современном кино как таковой.

Любопытно отметить, что уже не в первый раз ведутся атаки на сам принцип сюжетности. Но если в 20—30-х годах сюжет казался препятствием сторонникам поэтического «метафорического» направления, то сегодня на него наседают «прозаики». Однако сюжетная драматургия сумела постоять за себя тридцать лет назад и сумеет, на мой взгляд, постоять и ныне.

Нелепо было бы отрицать, что бывают случаи, когда жесткая логика сюжета (особенно если он плод умозрительных построений) обмеляет полноводный поток жизни. Однако «сделанность», «заданность» подобных картин не более тяжкий недостаток, чем аморфность, «безмускульность» фильмов, показывающих «все, что было», фиксирующих ход событий без малейшей попытки уловить их внутреннюю связь.

Автор статьи «Шестидесятые» утверждает, что одна из особенностей «бесфабульной» драматургии заключается в сочетании ослабленных сюжетных связей с углубленностью внутренних психологических характеристик. Но, к сожалению, эти понятия далеко не всегда взаимосвязаны. Летчик Лосев в «Колыбельной» или мать Сережи в фильме Г. Данелия и И. Таланкина отнюдь не глубоко охарактеризованы авторами. С другой стороны, в остросюжетном «Убийстве на улице Данте» Е. Габриловича и М. Ромма развитие фабулы не мешает, а, наоборот, помогает постичь глубину таких сложных характеров, как Грин (Р. Плятт) или Филипп Лантье (М. Штраух). Дело не в «событийности» ради фабулы, а в событиях, помогающих раскрыть человеческие характеры, и в актерах, воплощающих эти характеры.

«Бессюжетность» таких фильмов, как, скажем, «Баллада о солдате» или «Сережа», мнимая. Мне кажется, что правильно определяет роль сюжета в современном кинематографе критик Я. Варшавский в своей статье «Без особой профессии» (газета «Советская культура» от 26 августа 1961 года): «... Кинематография без драматического сюжета бессильна... Не отказ от сюжета, а сюжеты нового склада — вот чем характерны поиски самой талантливой кинодраматургии и режиссуры наших

дней. Передовые кинематографисты мира и прежде всего советские мастера ищут новые, гораздо более широкие связи людей и событий, новые «сцепления» образов, отвечающие жизненным связям современности, но никак не бессвязность, не бесформенность фильма...».

Тот же Я. Варшавский в другой своей статье «Потребность молодой души» («Искусство кино», 1960, № 10) правильно, на мой взгляд, определяет само понятие сегодняшней кинематографичности: она — «в движении духовного мира героя». Верно сказано. Но когда подобное сегодняшнее понимание кинематографичности автор статьи пытается противопоставить динамике кинематографа 20—30-х годов, выражавшейся, по его словам, в «движении мысли зрителя благодаря монтажу», хочется спросить: а следует ли противопоставлять одно другому?

Художник кино всегда имеет дело со зрителем. Если он хочет раскрыть зрителю «движение духовного мира» своего героя, он должен привести аудиторию к восприятию этой духовной жизни героя, то есть опять-таки «двигать» мысль зрителя. Художник кино направляет мысли зрителя, и в этом ему, как и двадцать-тридцать лет назад, помогает монтаж. Уже только из-за этого неправомерна попытка объявить «старомодным» острый, экспрессивный монтаж. Нельзя согласиться с утверждением, что длинные планы, логический, повествовательный монтаж более всего соответствуют духу нашего времени, сегодняшнему ритму человеческой жизни. Ритм жизни бывает разным, и не только у разных людей, но и при разных «предлагаемых обстоятельствах». Кинематограф использует сегодня съемку одним длинным «куском», чтобы создать целостное представление об окружающем мире, чтобы еще прочнее связать героев со всей окружающей их обстановкой. Но в пределах одного такого куска-кадра камера совершает десятки перемещений, создавая порой острейший внутрикадровый «горизонтальный» монтаж.

Почему А. Гастев и другие защитники «повествовательности» отказывают художнику кино в праве на резкий, образный, выразительный, пусть даже экспрессивный «вертикальный монтаж», скажем, в те моменты, когда на экране возникают напряженные ситуации? Так рождается в решительную минуту стремительное столкновение кадров-воспоминаний боцмана Горохова о позорном издевательстве над ним контр-адмирала и заступничестве Панина («Мичман Панин»). Таким «старомодным», по мнению некоторых, методом монтажа пользуется и Г. Чухрай в сцене единоборства человека и танка в «Балладе о солдате» или в эпизоде с проносящимся мимо станции эшелоном в «Чистом небе».

Нет и не может быть определенных, раз навсегда данных рецептов в «конструировании» фильма, то есть в монтаже. Мчащиеся поезда с демобилизованными в начале фильма М. Хуциева «Два Федора» сняты и смонтированы так, что, несмотря на всю одиозность этой сугубой «кинофактуры», они не воспринимаются как дань штампу. Из этих летящих теплушек зрителю передается стремительное чувство радости победы.

●

Эстетические принципы сторонников «натуральности» и «подлинности» сильны, пока и поскольку они воюют против нажима, режиссерской педализации, демонстративной подачи приема, назойливой дидактики. Но стремление к доподлинности уже не раз приводило и, боюсь, будет приводить поборников подобной стилистики к утрате выразительности, к потере образности кинематографического ви́дения и языка. Разумеется, проще всего уйти от поисков новой кинематографической образности, считая ею абсолютную естественность повествования. Но не стоит ли в связи с этим еще и еще раз вспомнить термины С. М. Эйзенштейна— «образ содержания» и «изложение содержания». Именно изложение содержания становится порой принципом в работах иных кинематографистов. При всей органичности и правдоподобии ситуаций и поведения героев такие фильмы рождают ощущение бескрылости. В них отсутствует тяга к обобщениям, к образному отображению действительности. Не случайно же О. Ремез в своей статье, по существу, выводит из круга возможностей сегодняшнего кинематографа обобщение и типизацию. Не слишком ли это поспешное заключение?

Выразительность монтажа, искусство света, острота композиционного решения, поэтическая метафора, ритм — все это важно отнюдь не само по себе. Когда В. Скуйбин и П. Сатуновский снимают молящуюся бабку Авдотью в «Чудотворной» в зыбком, неверном свете лампады, когда мерцающие блики бегут по тяжелым бревенчатым стенам избы, нам не может не передаться ощущение темного, тревожного и враждебного мира. Невозможно представить себе этот эпизод снятым при ровном свете электрической лампочки. И в образной композиции кадров из того же «Мичмана Панина», например в кадре, где на первом плане огромный боцманский кулак, а в глубине спокойное со смеющимися глазами лицо разжалованного Панина,— в этой композиции тоже нет желания поразить эффектностью. Есть ясный авторский замысел, есть желание донести его до зрителя.

Одним из выразительнейших, одним из наиболее действенных средств современной кинематографической образности была и остается, на

мой взгляд, кинометафора. Метафорические образы подобны специальным вышкам-реперам, которые топографы и геодезисты ставят на возвышающихся над местностью точках. По этим вышкам строится карта всего района: она опирается на них, к ним «привязываются» все другие точки округи. В сложной «карте» киноповествования такую же роль играют образы-метафоры, раскрывающие и обобщающие его смысл.

Разумеется, современная метафоричность не должна отпугивать зрителя примитивностью, «разжеванностью». Образ становится тоньше, органичнее вплетается в канву фильма. В «Майских звездах» С. Ростоцкого советский лейтенант в пустой школе встречает юную чешскую учительницу. В заброшенном кабинете физики он, глядя на девушку, машинально крутит ручку учебной установки для получения электричества, и между двумя шарами проскакивают первые, несмелые искры. А девушка смотрит на лейтенанта. Разве эту метафору обвинишь в «приеме на показ»?

Когда в фильме «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова один из героев пишет на фанерной дощечке надгробную надпись погибшему товарищу, у него после слова «Солдат» ломается, крошится огрызок карандаша. Фамилию дописать нечем, и так и остается над могилой надпись: Солдат... Могила неизвестного солдата! Кто скажет, что эта метафора, оправданная всем ходом действия, демонстративна? И кто сумеет не заметить, не оценить этого предельно лаконичного и глубокого образа?

Этот не новый в кинематографе способ «плавного» введения метафоры приобретает в наши дни преимущественное значение. Глубинный смысл, «второй план» может неожиданно открыться и в самом элементарном, казалось бы, «служебном» эпизоде. Разве не примечателен в этом смысле проход пионервожатой Лидии Михайловны («Друг мой, Колька!») по пустынному школьному коридору! Простой проход, а в нем и одиночество, и никчемность, и вся нелепо прожитая жизнь.

Но в удаче этого великолепного образа-метафоры главная роль принадлежит не талантливо найденной атмосфере эпизода, не композиции кадра и даже не ритму, а работе актрисы Дмитриевой. Прежде всего она, выражение ее лица доносят «подводный» смысл маленького, в полном смысле этого слова «проходного» эпизода.

Мне кажется, что причины неудач и полуудач многих попыток создания впечатляющих образов-метафор следует искать в недооценке некоторыми нашими режиссерами роли актера-творца. Воплощенный только композиционными или другими сугубо изобразительными средствами, кинообраз часто холоден и риторичен. Так получилось, в частности, у изобретательных и талантливых Н. Курихина и Т. Вульфовича в их фильме «Мост перейти нельзя», в котором интересное изобразительное решение не находило опоры в актерских работах. Тот же недостаток был отчасти свойствен фильму «Ветер» А. Алова и В. Наумова.

Метафорическое начало в кино отнюдь не сказало своего последнего слова. Поэтика кино 20—30-х годов, его эмоциональность и обобщающая сила были вызваны к жизни великими событиями тех лет. И в наши дни зритель ищет в произведениях мастеров советского кино не менее ярких, не менее поэтических образов. Становясь тоньше и богаче, приобретая новые краски, беря на вооружение высокое мастерство актера-мыслителя, образная кинопоэтика должна доказать свою силу.

●

Образность, выразительность, точность мысли — неотъемлемые приметы современного кинематографа. И весьма сомнительной представляется мне позиция тех, кто торопится в полемическом азарте отказаться от всего арсенала кинематографии, считая его «пеленками кино». Даже если говорить только о молодых художниках, целая группа талантливых кинематографистов никак не вмещается в узкие рамки достоверной и сдержанно-спокойной манеры. В них никак не втиснуть острый и тонкий аналитический дар Михаила Швейцера, темпераментную и в то же время ясную кинематографическую речь Тенгиза Абуладзе, лаконизм и тонкое чувство ритма, отличающие «Колыбельную» Михаила Калика. Да и почерк Григория Чухрая не ложится правильными строчками на прочерченные некоторыми критиками ровные линейки сдержанности, спокойствия и безыскусственности. Дух подлинности, борьба с пустой фразой, с высокопарностью — да. Естественность — да. Но не аморфность! Именно в «Балладе» родился великолепный образ перевернутого мира войны, чудовищного мира, которому не место в нормальной жизни человека на земле. Своеобразной антитезой, полной противоположностью принципам «натуральной школы» является яркое, изобретательное творчество Александра Алова и Владимира Наумова. Многие упреки в их адрес по поводу самодемонстрации и увлечения внешними приемами, по поводу безудержности фантазии, мешавшей порой глубокому раскрытию характеров, были зачастую справедливы. Но последняя их работа — «Мир входящему» — свидетельствует о том, что режиссеры сумели найти нужный сплав глубины психологических характеристик с выразительной и острой формой.

Некоторые фильмы последнего времени убеждают в том, что даже те художники, которых причисляют обычно (иногда без достаточных оснований) к сто-

ронникам «доподлинности» и «безыскусственности», ведут поиски нового образного решения тем современности. Владимир Скуйбин, сдержанно и просто поставивший «Жестокость», в «Чудотворной» ищет острые, драматичные решения, начиная от композиции кадра и кончая монтажом. Яков Сегель в «Прощайте, голуби!» не ограничивается свойственной ему в совместных работах с Л. Кулиджановым лирической повествовательной манерой. Не все из найденных им новых решений удачны, но несомненна тяга режиссера к более острой и яркой форме. Об этом же говорят режиссерские дебюты Г. Ташкова («Жажда»), Н. Курихина и Т. Вульфовича («Последний дюйм»), А. Салтыкова и А. Митты («Друг мой, Колька!»).

Выразительные возможности современного киноязыка достаточно широки, чтобы вместить в себя все разнообразие творческих манер самых различных художников советского кино, стоящих на общей платформе наиболее передового и перспективного творческого метода — метода социалистического реализма. В этих заметках мне хотелось лишь возразить против несколько одностороннего понимания современности киноязыка. Активность художника—это не только стремление обращаться к наиболее актуальным темам современности, это в то же время и поиски наиболее выразительных средств, способных активно воздействовать на зрителя и развивать в нем качества строителя нового мира.

Я. ХАРОН

Стереофония?.. Кому она нужна?

«Мы по сегодняшний день смешиваем в наших фильмах два разных языка — язык звукового кино со старым языком кино немого. И тут получается полная неразбериха»,— говорил А. П. Довженко еще в 1936 году. Избавились ли мы за прошедшую с тех пор четверть века от этой неразберихи? Овладели ли в полной мере «собственным языком» звукового кино?

Прочтите первые попавшиеся десять литературных сценариев из числа запущенных в производство, то есть взятых за основу снимаемого фильма. Вы будете поражены явным пренебрежением большинства авторов к самым, казалось бы, азбучным признакам языка звукового кино. Затем проанализируйте композиторские и звукооператорские экспликации к этим сценариям — вас не меньше ошарашит царящая в них формальная «номенклатура» музыкальных и шумовых композиций. На вопрос композитора, впервые пришедшего работать на студию,— для чего нужно писать музыкальную экспликацию— ему так и отвечают: «В основном для сметы»...

Очень часто сценарий, даже отличный в литературном отношении, не во всем удовлетворяет требованиям кинематографической образности, о чем было немало говорено в связи со статьей Ан. Вартанова «О природе киносценария» («Искусство кино», 1959, № 2). В ходе этой бурной дискуссии и в нынешних выступлениях по этому поводу речь идет лишь о «вообще» кинематографичности! А ведь, по сути дела, к сценариям, претендующим на реализацию в виде звукового фильма (а не фильма «вообще»), надо бы прилагать критерии не какой-то абстрактно-кинематографической образности, а звуко-зрительной — в отличие, скажем, от образности изобразительно-пластической, составляющей эстетику немого фильма.

...Возникают и бурно развиваются все новые выразительные средства — в частности, в сфере звукотворчества. Повсеместно — от грамзаписи до «цветомузыки» завоевывает права гражданства такое воистину революционное явление, как стереофония. Предвидя ее огромное значение для киноискусства, Советское государство ассигновало колоссальные средства на коренное перевооружение сети кинотеатров современной аппаратурой для демонстрации стереофонических фильмов. Готовы ли творческие кадры кинематографии, говоря языком прокатчиков, «обеспечить репертуаром» стереофонические кинотеатры, которых сегодня у нас уже тысячи, а завтра будут десятки тысяч?.. Чем объяснить дорогостоящий разрыв между нынешней технической вооруженностью кинематографии и очевидной, мягко выражаясь, индиферентностью творческих кадров по отношению к новейшим выразительным средствам нашего искусства?

Не могу не привести здесь нескольких строк из статьи Евг. Габриловича «На новых дорогах» («Литературная газета», 1961, 20 мая), с которыми я настолько согласен, что беру на себя смелость подчеркнуть в них еще одно слово (помимо двух, подчеркнутых автором):

«...горячо приглашая писателей в кинодраматургию, следует отчетливо понимать, что одних случайных визитов мало. Залог расцвета — в писателях, пришедших, а не зашедших сюда. Нужны увлеченность, привязанность, страсть. Нужна оседлость. Нужны профессионалы в том значении, в каком профессиональным сценаристом был Довженко».

Как не вспомнить в связи с этими горячими словами открытое письмо творческим работникам советской кинематографии «О новых системах кинематографа», подписанное М. Высоцким, Е. Голдовским и Б. Коноплевым («Искусство кино», 1961, № 4)! Примерно тогда же секция науки и техники СРК предприняла очередную попытку созвать наших ведущих творческих работников — драматургов, режиссеров, композиторов — на дружеское собеседование по новым видам кинематографа, в частности стереофонического. На весьма многолюдное и в остальном отлично подготовленное совещание явились операторы и звукооператоры, художники и актеры — короче: все, кроме... ведущих. Драматурги, режиссеры и композиторы, очевидно, «обменялись с товарищами. И не сочли». Единодушно. Не было ни «зашедших», ни «пришедших»...

А ведь помимо «увлеченности, привязанности, страсти и оседлости» нужно обладать еще какими-то минимальными знаниями, не так ли?

Требование кинематографического профессионализма относится, разумеется, не только к драматургу. И если для подготовки профессионально сведущих сценаристов делается уже многое, то ровным счетом ничего не делается для кинематографического образования композиторов. Вдумайтесь только: во всех без исключения высших музыкальных учебных заведениях преподается композиторам как дисциплина обязательная оперная драматургия. Но ни в одном таком заведении не читается хотя бы факультативного курса «Музыкальная кинодраматургия» или хоть «Музыкально-звуковое решение фильма»!

Расточая звуковому кино всякие лестные эпитеты и не забывая лишний раз сослаться на ленинское определение (важнейшее из всех искусств!), мы на деле примирились с тем, что опера считается у нас в музыкальных кругах «настоящим», «серьезным» искусством (ему ж в консерваториях обучают!), а кино чем-то второстепенным: этакий отхожий промысел для «настоящего» музыканта.

Не лучше обстоит дело и с другой ведущей профессией в области музыкально-звукового решения фильма — я имею в виду звукооператоров. Кадры таковых до сих пор пополняются из выпускников Ленинградского и Киевского институтов киноинженеров (ныне киноинженерный факультет Киевского политехнического института). Воспитанники этих институтов получают знания по звукотехнике, электроакустике, радио- и электроприборостроению и многим другим сугубо техническим дисциплинам, но ни грана эстетического образования и воспитания, в частности ни малейших сведений о кинодраматургии и режиссуре, музыке и орфоэпии и всем прочем, без чего профессия звукооператора — фикция. Выпускники ЛИКИ в течение долгих лет вынуждены овладевать всеми этими необходимейшими знаниями уже на самом производстве, на практической работе над фильмами. Только с годами обретает звукооператор тот профессионализм, ту компетентность в деле, при наличии которых только и может он творчески участвовать в создании фильма. Начинающий же звукооператор нередко оказывается в положении технического исполнителя чужих решений и приемов. Нормально ли это? И правильно ли, что пополнение звукооператорских рядов осуществляется студиями преимущественно за счет наиболее активных инженеров-звукотехников, чем недопустимо оголяется и нерачительно низводится на как бы «второсортное» положение другой весьма важный отряд киноспециалистов? Разумеется, неправильно и ненормально. Как же исправить положение?

Единственный путь, на мой взгляд (разделяемый, смею утверждать, большинством режиссеров, звукооператоров и композиторов кино),— организация во ВГИКе звукооператорского факультета и кафедры музыкально-звукового решения фильма. Воспитывает же ВГИК мастеров всех остальных творческих профессий кинематографии, включая даже экономистов и организаторов производства. Пора покончить с предрассудком, будто звукооператор — профессия всего лишь инженерно-творческая, в эстетическом образовании и воспитании не нуждающаяся. Я уж не говорю об Эйзенштейне или Довженко, отношение и требования которых к звукооператору (как, разумеется, и к композитору фильма) достаточно известны из устных и письменных их высказываний, ставших уже хрестоматийными. Я могу сослаться на ныне здравствующих Юткевича и Рошаля, Герасимова и Райзмана, Ромма и Арнштама, Дзигана и Александрова и еще добрый десяток ведущих мастеров старшего поколения (не говоря уже о молодой режиссерской поросли, в тех же традициях воспитанной ВГИКом), для которых звукооператор — «правая рука» в области музыкально-звукового решения фильма в той же мере,

как кинооператор — в области изобразительного. И тем не менее воз все там же, создание звукооператорского факультета во ВГИКе — проблема нерешенная.

Кому нужна стереофония — вопрос не праздный и не такой уж иронический. В нынешних условиях говорить о пристойных темпах и качестве творческого освоения богатейших выразительных возможностей новых видов киноискусства попросту еще не с кем. Творческих кадров, коим посчастливилось первыми практически соприкоснуться — ну, скажем, хоть с той же стереофонией, — ничтожно мало, это буквально единицы. И хоть большинство из них, единожды «пощупав своими руками», послушав собственными ушами самые зачатки этого долгожданного чуда XX века, стали энтузиастами и даже фанатиками той или иной его разновидности,— никто пока не думает собирать, анализировать и обобщать крупицы ценнейшего первопроходческого опыта (если не считать внутристудийных научно-исследовательских отчетов и работ НИКФИ).

Могла и должна бы принять на себя львиную долю этих трудов аспирантура при соответствующей кафедре ВГИКа. Но кафедры такой нет.

Могли бы усмотреть в новых видах кинематографа какие-то заманчивые, неизведанные, нехоженые пути к глазам и ушам, к уму и сердцу миллионов наши кинодраматурги. Но ... видимо, «среди них не провели разъяснительной работы» (некому, что ли?), так что многие просто не в курсе еще: «с чем ее едят» эту самую стереофонию?

Должны бы разглядеть (расслышать) в стереофонии, особенно в многоканальной, новую страницу в истории музыки прежде всех наши композиторы. Ведь стереофония предлагает такое, что было доселе неизвестно и недоступно: пространственность звучания, т р е т ь е и з м е р е н и е! Но в консерваториях этого «не проходят», в Союзе композиторов не обсуждают. А в музыкальной и кинопрессе, не говоря уж об общей, и подавно.

А разве нечего исследовать в творчестве звукооператоров? Первым фильмом, удостоенным международной премии за лучший стереофонический звук, был советский фильм «Товарищ» уходит в море». Каждый из трех его звукооператоров (К. Бек-Назаров, А. Камионский, В. Лагутин) с той поры сделал еще по нескольку интересных стереофонических работ. Есть что анализировать в работах Л. Трахтенберга, И. Волка, И. Гунгера, М. Бляхиной и других мастеров. И сделать это необходимо—для того хотя бы, чтоб их товарищи по профессии каждый раз не начинали с азов, не изобретали все тот же велосипед! Не говоря уже о том, как много это дало бы пищи для раздумий тем же писателям и композиторам. Из множества названных и неназванных упущений и пробелов (важнейшие: игнорирование многими драматургами и композиторами «собственного языка» звукового кино, отсутствие интереса к новейшим выразительным средствам, к современной кино- и звукотехнике; поверхностное и сугубо практическое знакомство многих звукооператоров с эстетикой, драматургией звука, со спецификой, «техникой» и выразительными возможностями музыки и т. д.) и вытекает, думается мне, известная творческая скованность перед лицом безграничных богатств, предлагаемых киноискусству современными достижениями науки и техники.

Режиссеру говорят: не пиши сценариев — ты этому не обучен, это не твоя профессия. Справедливо! Но давайте же будем последовательны, не станем уверять друг друга, будто человеку достаточно быть хорошим литератором, чтобы этак запросто, «на одном вдохновении» создать полноценный в идейно-художественном и в профессионально-кинематографическом отношении сценарий. Помимо таланта необходимы и специальные знания.

Нельзя не согласиться с Евг. Габриловичем, когда он в упомянутой выше статье говорит о «безошибочном чувстве экрана», позволявшем Довженко и Вишневскому осуществлять самые смелые эксперименты, «разрушая ремесленные каноны». Следует, мне кажется, только добавить, что эти великие мастера не только разрушали — они-то прежде всего и о т к р ы л и для нас профессиональные законы киноискусства. Но независимо от этого — может ли драматург что-то ломать, разрушать или, напротив, утверждать, расширять и т. д., не имея понятия, о чем, собственно, речь? И разрушать ведь можно лишь то, что знаешь.

Я понял Евг. Габриловича так, что в «писательском кинематографе», в страстной апологии которого и заключается пафос его статьи, главным и наиболее перспективным выразительным средством представляется ему произносимое с экрана авторское слово, ибо в нем наилучшим якобы образом выявляется собственное лицо автора, его индивидуальный почерк. Вот тут-то, при всем моем уважении к Евг. Габриловичу и любви к нему как к кинодраматургу, позволю себе не согласиться с ним и даже поспорить. Главным аргументом Евг. Габрилович выдвигает творчество А. Довженко — Ю. Солнцевой, в частности фильм «Повесть пламенных лет», изобилующий диалогом и текстом от автора. Я горячий поклонник творчества этих художников, мне выпало счастье исполнять (в содружестве с И. Урванцевым) обязанности звукооператора фильма «Повесть пламенных лет»; надеюсь, мне простится в связи с этим претензия на какую-то долю ответственности за его музыкально-звуковое решение и желание высказать некоторые соображения.

Первое. А. Довженко неоднократно предупреждал внимавших ему сценаристов и режиссеров от злоупотребления текстовым материалом. Александр Петрович, широте взглядов которого чужды были какие бы то ни было регламентирующие предписания или ограничения, в данном случае подчеркивал, что согласно его глубокому убеждению любой фильм не должен содержать более шести-восьми тысяч в той или иной форме произнесенных слов. В завершенном виде (после обширных купюр) фильм «Повесть пламенных лет» содержит их без малого десять тысяч. Не думаю, чтобы сам Александр Петрович счел это за особое достоинство фильма, и уж подавно сомневаюсь, чтоб усмотрел он здесь «разрушение ремесленных канонов», достойное подражания.

Второе. По-моему, Евг. Габрилович неправомерно смешивает три разных фактора, награждая их, если можно так выразиться, суммарно-обезличенной похвалой. Первый из них — это великолепный сам по себе текст А. Довженко. Второй — достойное этого текста актерское мастерство Сергея Бондарчука, читающего сложнейший текст в каких-то удивительно довженковских интонациях. (Кстати сказать, Евг. Габрилович напрасно не упомянул именно в контексте своих рассуждений не менее впечатляющую интерпретацию тем же С. Бондарчуком, в совсем иной манере, авторского текста М. Шолохова — «внутренних монологов» героя в фильме «Судьба человека»!) Наконец, третий фактор — звуко зрительная образность, создаваемая соотнесением звучащего слова с изобразительным рядом. Решающую в идейно-художественном и эмоциональном значении роль для фильма играет, несомненно, именно этот третий фактор; а он в «Повести пламенных лет», на мой взгляд, отнюдь не всегда на образцовой высоте. Думается, что при более требовательном подходе (а честнее говоря, если б у нас достало изобретательности, вкуса, таланта и мастерства, потребных для реализации такого сценария) можно и нужно было избежать, в частности, маловыразительного параллелизма — дублирования изобразительными и звуковыми компонентами решения одной и той же драматургической задачи.

Вот один лишь пример. В кадре — занесенное снегом пепелище села, остов печи в сугробе, и на печи этой — двое умирающих стариков, родители Орлюка. В звуке — метель, дальний крик женщины и... текст от автора: «Они лежали на печи, Демид и Татьяна Орлюки. Старая печь уже не грела. Все село было выжжено, а на заречье— полно в хатах оккупантов...» Смею опять же усомниться, что сам Александр Петрович одобрил бы такое применение авторского текста. Разве не очевидно, что последний выполняет здесь сугубо иллюстративную функцию и введен лишь в силу необходимости расшифровать изображение, каковое — по ряду причин, к делу не относящихся,— иначе оказалось бы просто непонятным для зрителя?

Третье, уже о других фильмах. Евг. Габрилович констатирует, что «зритель с огромным интересом вслушивается в закадровые слова Толстого» («Воскресение», 1-я серия), с волнением воспринимая философские раздумья великого писателя, выраженные в авторском тексте и прямых монологах героев. Признаюсь: и я вслушивался и волновался, все это так. Но несоизмеримо сильнее волновался и я и народ вокруг меня, к примеру, вглядываясь в лица машиниста и членов поездной бригады, вслушиваясь вместе с ними в доносящиеся удары топора и ощущая (то есть творчески воссоздавая предельно активизированным собственным интеллектом и чувством) нечто третье — несгибаемую волю коммуниста Губанова, волю, поднявшую этих железнодорожников и заполонившую весь зрительный зал. Здесь во всей своей уникальной красоте и силе воздействия сказалась звуко зрительная образность, которая помогла нам раскрыть наряду с элементарно чувственным восприятием поступков и физических действий, конечно же, и глубочайшую философскую идею, руководившую автором. В этой образности для меня лично, во всяком случае, ничуть не меньше, а, пожалуй, даже больше, нежели в любых «от авторских» словах, выразился и авторский почерк Евг. Габриловича и весь его «мир писателя-сценариста».

«Этот мир императивен и к режиссеру, и к актерам, и к оператору, и даже к гримерам и бутафорам»,— говорит Евг. Габрилович, забывая, как принято у нас, и до и после этого щедрого «даже» помянуть композитора и звукооператора, хоть и относятся его рассуждения, видимо, к звуковому кино. Пользуюсь случаем, коснувшись фильма «Коммунист», отдать должное композитору Родиону Щедрину и звукооператору Сергею Минервину, своим высоким профессиональным мастерством содействовавшим постановщику фильма Ю. Райзману в его замечательной реализации отличного, как мне представляется, звукового сценария Евг. Габриловича.

Что же касается «писательского кинематографа», то я верю и надеюсь, что если он и сбудется, то не только же в том домашнем виде, в каком рисуется Евг. Габриловичу! Рядом с ним сохранятся, вероятно, и многие виды массового киноискусства. А им-то, смею утверждать, очень нужна будет, среди прочего, и стереофония — отлично освоенная и виртуозно используемая многими кинематографистами. «И даже», как сказал бы тут Евг. Габрилович,— и в первую очередь, как мне представляется,— кинодраматургами и режиссерами, композиторами и звукооператорами, для которых она со временем не может не стать неотъемлемым выразительным средством киноискусства.

В. ЖДАН

Образность, а не дидактика

«Хочу быть Чеховым в науке!» Эти слова находим мы в научных трудах Константина Эдуардовича Циолковского.

Великого ученого пленило в произведениях Чехова широкое и проникновенное знание жизни, воплощенной в формы, изумительные по своей простоте, лаконичности, тончайшей выразительности. Именно к такой выразительности формы и стремился Циолковский в изложении своих научных гипотез. О претворении «высших умозрений» в живые образы мечтали ученые и поэты. Чехов говорит об этом претворении, синтезе познавательных средств науки и искусства, как о «гигантской чудовищной силе», силе будущего творческой мысли человека.

Слова эти сразу приходят на память, когда заходит речь о природе, выразительных возможностях и средствах научно-популярного фильма. Именно сегодня, когда необычайно расширились точки соприкосновения науки и искусства, их взаимного проникновения и обогащения, слова эти, как никогда раньше, заставляют серьезно задуматься. Почему в фильмах, призванных популяризировать научные знания средствами киноискусства, мы не ощущаем всей полноты звучания этой «гигантской чудовищной силы», время которой пришло?..

Ведь дерзания Циолковского стали уже явью. И от первого человека, облетевшего земной шар, мы услышали слова: «красота-то какая!»...

●

В № 11 «Искусства кино» за 1960 год в порядке обсуждения опубликована статья И. Василькова «Логика и поэзия» — о кинематографических средствах популяризации научных знаний.

Высказывая свои соображения о классификации научно-популярных фильмов, автор предупреждает, что соображения эти следует рассматривать лишь как «материал для раздумий художника на многотрудном пути популяризации науки средствами искусства».

Мы знаем И. Василькова как автора ряда интересных научно-популярных сценариев. Поэтому раздумья его, как кинодраматурга, о путях и средствах популяризации научных знаний представляют практический интерес для конкретного творческого разговора, а с ним и неизбежно спора.

В творческих раздумьях И. Василькова мы находим ряд справедливых наблюдений о природе и задачах научно-популярного фильма, с которыми нельзя не согласиться, но есть в них, на наш взгляд, положения и выводы, с которыми хочется спорить...

С автором статьи сразу соглашаешься, что «понятие «научно-популярный фильм» не равнозначно понятию жанра в киноискусстве», что кроме научно-популярного фильма существуют и фильмы научно-исследовательские и учебные, хотя проблемы эти давно решенные и серьезного спора вокруг них уже не возникает.

По существу, не вызывает возражений и следующее, правда, несколько общее определение: «Научно-популярным фильмом может быть названо такое произведение кинематографии, предметом которого является наука, а основной функцией (задачей) — популяризация научных знаний».

У нас также не вызывает сомнения, что сам «предмет фильма» не определяет еще характера фильма, его жанровых признаков и т. д.

Но вот дальше нам предлагается ключ, с помощью которого мы можем классифицировать научно-популярные фильмы по типам и жанрам. Ключ этот «скрыт в средствах популяризации», а «средства популяризации научных знаний в кино различны. Они могут быть дидактическими, могут быть художественно-образными».

И здесь, к сожалению, автор допускает серьезную неточность, подменяя понятие метода популяризации средствами популяризации. Ведь сам же он пишет дальше: «Фильмы, принадлежащие к первому и второму типу, во многом сходны. У них общие предмет (наука) и функция (популяризация научных знаний), они используют одни и те же изобразительные приемы кинематографии...» Но оставим в стороне эту неточность и перейдем к существу предлагаемой классификации.

Автор устанавливает два типа научно-популярных фильмов с соответствующим делением каждого из них на группы или жанры. Первый — «популяризирующий науку дидактическими средствами» (кинолекция, научно-публицистический киноочерк, кино-монография) и второй — «популяризирующий науку художественно-образными средствами» (новелла, художественный очерк, эпопея). При этом подчеркивается их «коренное» отличие. Выражается оно «в отношении автора и режиссера к предмету популяризации. Воспринимая явления реальной жизни, процессы, происходящие в ок-

ружающем нас мире, человек может рассказывать о них либо через систему логических понятий, либо через систему художественных образов».

Итак, классификация уточняет: первый тип научно-популярного фильма прибегает к системе логических понятий, второй — к системе художественных образов.

В заключение автор приходит к следующему практическому выводу, то есть к конкретному применению предлагаемой классификации: «Если перед советской научно-популярной кинематографией в целом стоит ясная задача — популяризация научных знаний с целью воспитания зрителя в духе материалистического мировоззрения, то для каждого творческого работника эта сверхзадача должна быть конкретизирована в творческой задаче — как популяризировать? Художественно-образными или дидактическими средствами, избрать ли форму краткого или подробного повествования? Само содержание, конечно, подскажет художнику соответствующую этому содержанию форму. Но у всех ли достаточно чуткий «слух», чтобы услышать эту подсказку? Только располагая признаками различных форм и жанров кинопроизведений, популяризирующих научные знания, художник сможет легче отыскать форму, единственно пригодную для решения стоящей перед ним задачи».

Следовательно, классификация должна практически помочь авторам научно-популярных фильмов в каждом отдельном случае ответить на вопрос, как популяризировать (художественно-образными или дидактическими средствами?), «легче отыскать» и избрать соответствующие средства и форму, особенно в тех случаях, когда у автора недостаточно «чуткий слух»...

Сам же автор классификации прямо высказывается за некоторые преимущества фильмов второго типа, то есть фильмов, популяризирующих науку художественно-образными средствами, которые «предвещают будущее научно-популярной кинематографии». Больше того, говоря на примере фильма «Тайна вещества» об особенностях киномонографии, причисленной классификацией к типу фильмов, использующих дидактические средства, автор заключает: «А между тем, если пересмотреть форму почти любой киномонографии и придать ей художественно-образный строй, она не только даст определенную сумму знаний, но и взволнует, заставит гордиться достижениями человеческого разума, внушит любовь к науке и глубокое уважение к ее деятелям».

И в самом деле, почему бы в этом случае и не пересмотреть форму киномонографии во имя только что перечисленных И. Васильковым очень важных качеств, которых не хватает «почти любой монографии»? И почему этот жанр фильма мы должны отдавать дидактическим средствам (методу!), если средства эти нас явно не удовлетворяют по самой своей природе?

Может быть, потому, что киномонографии до сего времени были недостаточно убедительны, малоудачны? Но разве классификация, претендующая на практическое применение, может принимать в расчет фильмы неудавшиеся?

И вот встает основной вопрос, на который прежде всего нужно ответить при решении любой творческой проблемы научно-популярного фильма: во имя чего мы обращаемся к выразительным средствам кино при популяризации научных знаний?

Еще до рождения кинематографа выдающийся пропагандист естественных наук Д. И. Писарев писал: «Популяризатор непременно должен быть художником слова, и высшая, прекраснейшая, самая человеческая задача искусства состоит в том, чтобы слиться с наукой и посредством этого слияния дать науке такое практическое могущество, которого она не могла бы приобрести исключительно своими собственными средствами».

Какие практические могущества открывают выразительные средства кинематографа, точнее, искусства кино перед популяризатором научных знаний?

Прежде всего это могущество заключается в широчайших возможностях изображения достижений науки в зримо-живой форме, в возможностях ощутимо, наглядно показать сам процесс познания, дать зрителю не готовые выводы, а подвести его к этим выводам, заставив пройти по тому же пути, по которому шла мысль ученого. Лучшие произведения советской и зарубежной научно-популярной кинематографии уже наглядно показали это практическое могущество искусства кино в популяризации научных знаний.

Возникает сложная творческая проблема — как перейти с языка науки на язык выразительных средств искусства кино, не упрощая, не вульгаризируя существа науки. Ведь в научно-популярном фильме мы разговариваем со зрителем на другом языке — на языке, «не собственном» для науки.

Смысл экранизации любой научной темы в том-то и заключается, что от общих логических понятий мы прежде всего переходим к их конкретному изображению, к языку зрительных образов. Мы часто наблюдаем, как ученые, чтобы популярно рассказать читателю о тех или иных сложных процессах и явлениях науки, выходят за рамки собственного языка науки, обращаются к творческому воображению читателя, предлагают ему многое представить, как бы охватить описываемые явления «умственным взором», прибегают к сравнениям, образным иллюстрациям и т. д.

Выразительные возможности кинематографа (здесь читатель становится зрителем) позволяют показать жизненные явления в их непосредственно-конкретных формах проявления, не прибегая к побочным сравнениям или иллюстрациям. Словесный образ, так же как и литературные средства выразительности, необходимые при описании, оказываются уже просто ненужным, когда мы переходим к изображению. Величайшая сила кинематографа заключается прежде всего в наглядности выражения, а поэтому в непосредственной силе воздействия. И как бы ни изощрялся тот или иной автор научно-популярного фильма в комбинациях собственно логических, ему так или иначе приходится переходить от общих понятий к их конкретному изобразительному выражению. В противном случае вообще незачем обращаться к кинематографу.

И в самом деле, зачем, например, обращаться к кинематографу, если ставить перед собой задачу рассказать о науке «через систему логических понятий», как это предлагает классификация, раскрывая перед нами содержание метода первого типа научно-популярных фильмов? Не значит ли это обращаться к ее же собственным средствам, к ее же языку, за пределы которых ученые сами стремятся выйти, когда пытаются популярно и наглядно рассказать о достижениях науки.

На экране мы при всем желании не сможем воспроизвести абстрактный мир общих законов, так как всегда будем иметь дело с конкретной индивидуальностью, явлениями непосредственными, через которые только и могут быть воспроизведены общие закономерности. Логические понятия как общие идеи не есть «нечто непосредственное», с чем прежде всего имеет дело кинематограф. Субстанция стоимости, как говорит Маркс, тем и отличается от вдовицы Квикли, подруги Фальстафа, что неизвестно, где она находится...

И не случайно сами фильмы, зачисленные классификацией в дидактическую группу, говорят иногда об обратном. Вот, например, фильм М. Каростина и М. Витухновского «Повесть о жизни растений». Это повесть не только по названию, но и по самому своему существу, хотя в ней и присутствуют элементы научной публицистики.

Главные действующие лица этой повести — зеленый лист и солнечный луч. Экран воссоздает поэтическую историю жизни зеленого листа, неуловимую для обычного наблюдения картину работы этого «истинного Прометея, похитившего огонь с неба».

В фильме этом, правда, нет той непосредственной действенности, которая по самой своей природе присуща фильмам о жизни животных, но жизнь растений от этого, как мы видим, отнюдь не проигрывает в своем внутреннем движении, в борьбе с внешними условиями и обстоятельствами, в своей естественной целеустремленности. Небезынтересно попутно напомнить, что именно эта сторона жизни растений и привлекла внимание В. Г. Белинского, когда он писал, что события в любом художественном произведении должны развиваться из идеи, как растение из зерна...

В фильме отчетливо проступает стремление авторов передать на экране не общую и внешнюю картину жизни растения, создать не иллюстрации тех или иных ее сторон, а воспроизвести ее обобщенно, как бы обнажив и подчеркнув в общем жизненном круговороте единичный процесс, то есть создать на экране образ этого сложнейшего жизненного явления в его движении, развитии, борьбе.

Классификация относит этот фильм (в рамках дидактической категории фильмов) к типу кинолекций, основной отличительной особенностью которых является «строгая логичность».

Но кинолекция не есть еще признак формы. Она может быть учебно-инструктивной, академической, может быть и популярной. Форма популярной лекции, особенно в кино, может быть также различной. В данном случае авторы фильма совсем не случайно назвали свое произведение повестью, органично соединив в ней и строгую логичность и поэтичность формы изложения.

Строгая логичность! Не слишком ли это общий признак? И не должна ли она в широком смысле слова быть неотъемлемой частью всех форм и жанров научно-популярных фильмов?

О чем бы ни шла речь или в какой бы она ни была форме выражена, мы всегда будем требовать от научно-популярного фильма строжайшей логики, ибо она — совсем не синоним сухости и абстрактности, как это часто представляется, а прежде всего синоним правды как в науке, так и в искусстве.

Мы вовсе не собираемся отрицать ни само существование, ни природу фильмов, построенных дидактическим методом. Чем отличались и отличаются фильмы такого рода? Прежде всего своим описательно-натуралистическим подходом к изображаемым явлениям, своей иллюстративностью, а в целом невыразительностью формы. В основе их, как правило, лежит вялая и равнодушная мысль иллюстратора, которой не знакомы вдохновенные взлеты, рождающие ощутимо точный образ. Фильмы эти действительно как бы иллюстрируют отдельные научные категории, преподносят зрителю цепь фактов, «склад готовых открытий и изобретений» (М. Горький). Именно дидактика не позволяла авторам, а следовательно, и зрителям увидеть в самом процессе познания ни борьбы, ни поэзии, ни героики, ни подвига мысли, то есть всего того, что составляет истинную жизнь науки, а следовательно, и должно

стать истинным содержанием научно-популярного фильма.

Следует, однако, оговориться, что предлагаемая классификация в какой-то степени могла быть оправдана с точки зрения исторической, то есть истории научно-популярного фильма. Но она ставит перед собой конкретные практические задачи, претендуя на роль «подсказчика» при выборе средств и метода популяризации. В ней отводятся равные права средствам дидактическим и художественно-образным при выборе формы, «единственно пригодной» для решения той или иной задачи научно-популярного фильма.

Не говоря уже о том, что кинематографу противопоказана дидактика, сам подход к выразительным средствам кино с позиций дидактики лишает эти средства тех выразительных возможностей, во имя которых мы и прибегаем к ним при популяризации научных знаний.

●

В статьях и рецензиях на научно-популярные и документальные фильмы мы часто встречаемся с понятиями «образная популяризация» и «образная публицистика». Однако при конкретном анализе фильмов мы не всегда находим ответ на основной вопрос: в чем же заключается конкретная природа образности в такого рода фильмах? И. Васильков прав, когда утверждает, что «метафоричность, образность языка не делает произведение в целом художественным, а лектора не превращает в художника».

На страницах «Капитала» К. Маркса мы сплошь и рядом из абстрактного мира общих законов переходим в мир конкретных предметов, наблюдаем, как экономические категории олицетворяются, наделяются чувственно-конкретными чертами, становятся персонажами. Товары бросают влюбленные взоры на деньги, капитал произносит речи, пьет портвейн, поет песенки, одним словом, действуют как олицетворенные, одаренные волей и сознанием персонажи. Познавательная сила художественного образа помогала Марксу в ответственные моменты теоретического изложения с наибольшей ясностью установить социальное и историческое значение рассматриваемых явлений, рельефнее охарактеризовать их, сделать научные выводы живыми, эмоционально насыщенными, внести в исследование конкретность и ясность ви́дения. Но возникающие и действующие на страницах «Капитала» образы и персонажи, как известно, не делают его произведением ни художественным, ни даже «научно-художественным». Они выступают лишь как частные иллюстрации, и их «вторжение» в канву научного исследования органично подчинено научному замыслу, логике и приемам мышления.

В научно-популярном фильме, как произведении в основе своей изобразительном, «природа» подчинения выразительных средств искусства научному замыслу, то есть средств выражения — приемам мышления, во многом будет другой. Она рождает, как известно, не безличную киноиллюстрацию того или иного научного труда, а произведение новое и самостоятельное, говорящее на своем особом и новом языке. Этого не отрицает и предлагаемая И. Васильковым классификация, когда он описывает второй тип научно-популярного фильма, популяризирующего науку «художественно-образными средствами». Но и она, к сожалению, ничего не говорит нам о природе и характере подчинения этих средств научному замыслу фильма. А ведь это основной творческий вопрос, на который прежде всего нужно дать ответ, когда мы говорим о популяризации науки средствами искусства кино. Ведь «художественно-образными средствами», о которых говорит классификация, решается любая тема художественного фильма.

А. Згуриди, например, в своих работах не прибегает к «системе художественных образов» для раскрытия научного содержания, но он всегда находит свои особые средства образной выразительности.

Не можем мы признать за художественно-образное решение и сам факт включения в содержание или действие фильма образа-персонажа, конкретно олицетворяющего ту или иную научную идею. Вполне допустимые в отдельных случаях так называемые «инсценировки» сами по себе ничего еще не говорят об обобщенно-образном решении научной темы. Подобные инсценировки в большинстве своем остаются лишь иллюстрациями отдельных обобщений или выводов...

Говоря об образности в научно-популярном фильме, мы прежде всего имеем в виду не частные иллюстрации, а весь обобщенно-образный строй фильма в целом. Именно он лежит в основе цельности замысла, определяет собой необходимую законченность и выразительность формы.

В чем особенность образного строя лучших научно-популярных фильмов, посвященных раскрытию сущности научных явлений или законов природы?

Как известно, образность мышления по самой своей природе предполагает умение видеть ведущие тенденции действительности, наиболее наглядно и ярко выражающие ее сущность, ее внутренние закономерности...

В свою очередь в основе образности изложения всегда будет лежать глубокая и яркая мысль, позволяющая отличить в рассматриваемом явлении его существенные черты, отобрать и организовать их в зрительно-ощутимый вывод-обобщение.

Образность рождается на сложном и кропотливом пути отбора, когда правильно схваченные важнейшие черты действительности как бы сплавляются в единое и «новое» обобщенно-индивидуализированное целое, когда «мыслимое целое» раскрывается перед нами как «живое целое».

Воспроизводя на экране то или иное явление природы, мы всегда сталкиваемся со свойствами, качествами, связями и отношениями существенными и несущественными, с их разнообразием и многогранностью, но все это, выхваченное из самой жизни, без отбора и обобщений, не даст нам правильного представления о нем.

Следовательно, перед автором научно-популярного фильма стоит задача воспроизвести на экране не фотографию-хронику того или иного явления, а в известной мере как бы прервать его жизненную непрерывность, выделить в ее сложном переплетении главное и существенное, обрубить несущественные связи, то есть построить образ как бы из непосредственных элементов содержания этого явления.

В этом смысле мы можем говорить о обобщенно-индивидуализированном изображении научного явления, процесса, события или факта, конкретного проявления законов природы. Образ их возникает прежде всего как вывод. Он складывается в движении, возникает из всего хода повествования — действия, которое и ведет зрителя к определенному выводу.

Вне действия, вытекающего из внутренних законов научного содержания, как известно, любой научно-популярный фильм будет произведением безжизненным. Вне этого действия мы не в состоянии подвести зрителя к ощутимому выводу, воссоздать его на экране в форме «живого целого».

Беда многих научно-популярных фильмов и заключается в отсутствии связности повествования, стройности и логичности действия. Фильмы такого рода из воспроизводимых на экране фактов не создают образа-обобщения, не переплавляют эти факты в действенный строй фильма.

Требование строжайшего отбора и обобщения в научно-популярном фильме в равной степени будет относиться как к изображению жизни, науки, явлений природы, так и к изображению человека, его действий и поведения. Во всех случаях мы вправе говорить об образе как о конкретизирующем обобщении, «живом целом» в его движении и развитии.

Стремление к широким обобщениям, рождающим многогранные образы явлений жизни в мире животных, отмечает собой творчество А. Згуриди. Биологические законы жизни животного мира в его фильмах всегда обобщаются в конкретные и действенные картины жизни, в которых события и факты, выпытанные у природы, воспроизводятся в обобщенно-единичной форме нового «собранного» факта или события.

В фильмах Б. Долина мы наблюдаем настойчивое стремление к сюжетной форме обобщения и конкретизации биологических фактов в их связях и взаимоотношениях с окружающей средой, обстановкой, человеком.

Мы уже говорили, как создается в «Повести о жизни растений» зрительный образ жизни растения, как обнажается здесь в частном и конкретном всеобщий закон жизни.

Фильмы «Они видят вновь» Н. Грачева и Ю. Дольд-Михайлика, «За жизнь обреченных» Д. Яшина и В. Мордвиновой могут служить наглядным примером того, как вырастают на экране образы ученых из событий и фактов, раскрывающих перед нами сущность и значение их научной деятельности.

В документальном фильме Р. Кармена «Нефтяники Каспия» или в фильме Р. Григорьева «Люди голубого огня» путем внимательного кинонаблюдения очень скупыми, но выразительными средствами воссозданы конкретные, неповторимо индивидуальные образы «очень хороших людей, таких же хороших, как и все остальные».

О том, как рождался один из величайших подвигов нашего времени проникновенно рассказывает научно-популярный фильм «Снова к звездам» Д. Боголепова, Г. Косенко, Е. Рябчикова.

Рядом с подвигом Германа Титова увидели мы на экране и подвиг мысли советских ученых.

В свою очередь научная содержательность фильма позволила нам глубже ощутить все индивидуальное своеобразие героя нашего времени, раскрыть те его человеческие качества, из которых слагается природа подвига.

Авторы фильма «Первые крылья» (А. Гендельштейн и Н. Шпиковский) не только рассказали нам о самом факте изобретения самолета, но через документы и свидетельства как бы восстановили пути следования мысли ученого, историю ее роста и развития в связях, противоречиях, столкновениях. В результате перед нами складывается своеобразная форма сюжета-исследования, которая глубоко нас волнует и в то же время сообщает точные научные сведения.

Кстати, о понятии сюжета в научно-популярном фильме. В рассматриваемой классификации И. Васильков широко пользуется им, и мы согласны с тем, что было бы наивным отнимать у авторов научно-популярных фильмов право на сюжет. Понятие сюжета, как свидетельствуют фильмы, посвященные, например, явлениям и законам природы, приобретает здесь свою особенность и свои закономерности. В основе сюжетного решения наиболее значительных произведений научно-популярного кино лежат не случайные и внешние мотивы, привносимые для

оживления материала извне, а объективные законы рассматриваемых явлений.

Часто можно слышать утверждение, что сюжет в научно-популярном фильме возможен лишь в «ослабленном виде». Действительно, если подходить к определению сюжета с позиции практики художественного фильма, то это будет сюжет необычный, а иногда, может быть, и вовсе не сюжет в узко традиционном его понимании. Но почему к понятию сюжета в научно-популярном фильме с его специфическим научным содержанием и задачами мы должны подходить с позиций, для него чисто внешних. Ведь даже и в художественной кинематографии определение сюжета уже далеко не укладывается в привычные рамки сложившихся драматургических форм.

Если в художественном фильме мы говорим о сюжете как о развитии прежде всего характера со всеми его взаимосвязями, то в научно-популярном мы вправе, например, говорить о сюжете как о развитии познающей мысли человека, о сложном ее движении к более глубокому познанию и преобразованию действительности. Не случайно М. Горький в статье «Равнодушие не должно иметь места» заметил, что наша литература «создает свою эстетику на основах эпического героизма трудовых процессов и основах классовой борьбы, а после победы в этой борьбе — основанием эстетики послужит борьба с природой».

И в самом деле, разве борьба человека со стихийными силами природы, познание и преобразование их не определяет собой природу конфликта в научно-популярных фильмах? Разве научная область человеческой деятельности, путь мысли от незнания к знанию, ожесточенная ее борьба на этом пути с ложными идеями в науке лишены остроты и драматизма? Борьба эта, как мы уже видели на примере фильмов «Первые крылья», «Секрет НСЕ» и других, и составляет самую основу сюжета научно-популярного фильма, открывает возможность дать зрителю не конечные результаты мысли и опыта, а вводить его в самый процесс исследования и практики.

Научная тема — это прежде всего тема об изумительной и неограниченной силе человеческого разума, постигающего сегодня «чудесную гармонию вселенной».

В средствах и возможностях научно-популярной кинематографии показать сам научный процесс, ход мысли ученого, ее вдохновенные взлеты и перспективы, раскрыть перед зрителем одну из тончайших и сложнейших созидательных лабораторий природы — лабораторию мысли. И формы построения научно-популярного фильма в зависимости от конкретного содержания науки, ее специфических особенностей, а также от поставленных авторами фильма конкретных задач могут и должны быть разнообразными, как разнообразны по своему содержанию и задачам сами науки.

В самых общих чертах можно, например, говорить о таких жанрах научно-популярного фильма, как очерк, новелла, монография, повесть.

Практически перед авторами научно-популярных фильмов не возникает дилемма, как популяризировать: художественно-образными или дидактическими средствами?

К научному содержанию, так же как и выразительным средствам кино, можно, конечно, подходить с позиций дидактики, но это уже сфера учебной, инструктивной, а не научно-популярной кинематографии.

Популяризация же знаний средствами искусства кино требует использования всех широчайших его выразительных возможностей, ибо уже то, что существует в нашей жизни, когда коммунизм стал живым, творческим делом миллионов, в век атомной энергии и космических скоростей, поражает воображение, требует для своего выражения формы не менее яркой и захватывающей. В противном случае незачем обеднять то, что в жизни так прекрасно и увлекательно!

Естественно, что конкретные задачи, которые авторы научно-популярных фильмов ставят перед собой в каждом отдельном случае, будут диктовать и творчески разное отношение к выразительным средствам киноискусства, определять разную степень их творческого использования. Даже в образном строе повествования на экране может быть разная степень обобщенности и конкретизации, публицистической заостренности и художественной поэтичности, так же как по-разному и особыми средствами создается образ в поэзии и прозе, в публицистике и очерке. Но эта разность творческого подхода к выразительным средствами кино всегда и везде будет требовать мысли вдохновенной, мастерства высокого и проникновенного...

●

Ну, а если у того или иного автора научно-популярного фильма, как предполагает рассматриваемая нами классификация, действительно окажется недостаточно «чуткий слух»?

Скажем прямо: едва ли ему в этом случае помогут предусмотрительно выписанные формы и средства. И с этого ли конца нужно начинать поиски? Любая, даже самая классическая классификация творческих форм и выразительных средств является уже итогом опыта прошлого, а художнику всегда и во всем надо смотреть вперед.

Л. КОХНО

Оператор-поэт

Воспоминания о Д. П. Демуцком

В 1932 году я был направлен вместе с другими студентами Киевского киноинститута на производственную практику к Даниилу Порфирьевичу Демуцкому, снимавшему в то время фильм «Фата-Моргана» (режиссер Б. Тягно).

Я был счастлив — ведь на мою долю выпала возможность поработать с известным мастером операторского искусства, снявшим такие шедевры, как «Арсенал», «Земля». Поэтому понятно мое волнение при встрече с Даниилом Порфирьевичем, принявшим нас очень радушно, по-отечески.

Нас, практикантов, интересовали «тайны» операторского мастерства. В то время на фабрике «Украинфильм» работали некоторые заграничные специалисты. Они скрывали приемы своей профессии и даже не подпускали нас, будущих операторов, к съемочным камерам.

Даниил Порфирьевич в этом отношении был полнейшей противоположностью зарубежным «коллегам». Из своей работы он никогда секрета не делал. Каждый из нас, студентов и операторов, мог узнать о тонкостях заинтересовавшего его технического приема Демуцкого.

А тонкостей было много. Говорили, что, мол, Демуцкий применяет какую-то особую оптику необыкновенную пленку. Самые любопытные заглядывали в аппарат Демуцкого, но Даниил Порфирьевич работал на такой же аппаратуре и пленке, что и другие операторы.

— Секрет операторского искусства, — говорил он, — прежде всего в душе природой одаренного художника, любящего всем сердцем свою Родину, свой народ. В этом художник черпает силы для творческого вдохновения, а затем уже выступает техника, помогающая раскрывать творческий замысел.

...Демуцкого всегда можно было видеть с фотоаппаратом. Он подстерегал все интересное в окружающей жизни — своеобразный по настроению, по светотени, по линейному построению пейзаж, жанровую сценку, характерное лицо.

Фотография помогала совершенствованию его операторского мастерства. Без нее он не мог обходиться буквально ни одного дня. Особенно он любил работать моноклем.

Даниил Порфирьевич всегда получал негатив задуманного им характера, позволявший при печати получать позитив большой пластичности. Отсюда вошло в обиход кинематографистов выражение — «негатив Демуцкого».

На съемке ночного эпизода «Убийство Василя» в фильме А. П. Довженко «Земля» Демуцкий применил монокль и создал шедевр операторского мастерства.

В этом кульминационном эпизоде фильма оператор Демуцкий совершает в изобразительном ряде «ход», равный по силе драматургическому броску Довженко.

В работе над фильмом «Фата-Моргана» Даниил Порфирьевич достиг большого художественного эффекта благодаря комбинированию ртутного и дугового освещения (в то время полуваттного света еще не применяли), а также соответствующим экспонированием негатива и особым методом проявления в специально для этого сделанном глициновом проявителе. В эпизоде «Хата Прокопа», где

Марко Гуща (артист Свашенко) читает крестьянам революционную брошюру, лампа на столе является основным источником света. Все остальное в полумраке, на лицах почти неуловимые блики, и в то же время они объемны, пластичны и прекрасно раскрывают внутреннее состояние слушающих. Эпизод «Помещичий дом», в котором ворвавшийся пастух Хома (артист А. Бучма) в исступлении разбивает господский рояль, решен скупыми световыми пятнами, как бы растворяющимися в ночной темноте огромного зала. Это передает тревожное настроение, царящее в доме. В портрете Хомы глаза умело найденным светом подчеркнуты с такой силой, что простой пастух воспринимается как обобщенный образ крестьянского бунтаря.

Очень интересно по светотональной и оптической трактовке снята в фильме натура, например такие эпизоды, как «Меряют землю», «Староста Пидпара у церкви».

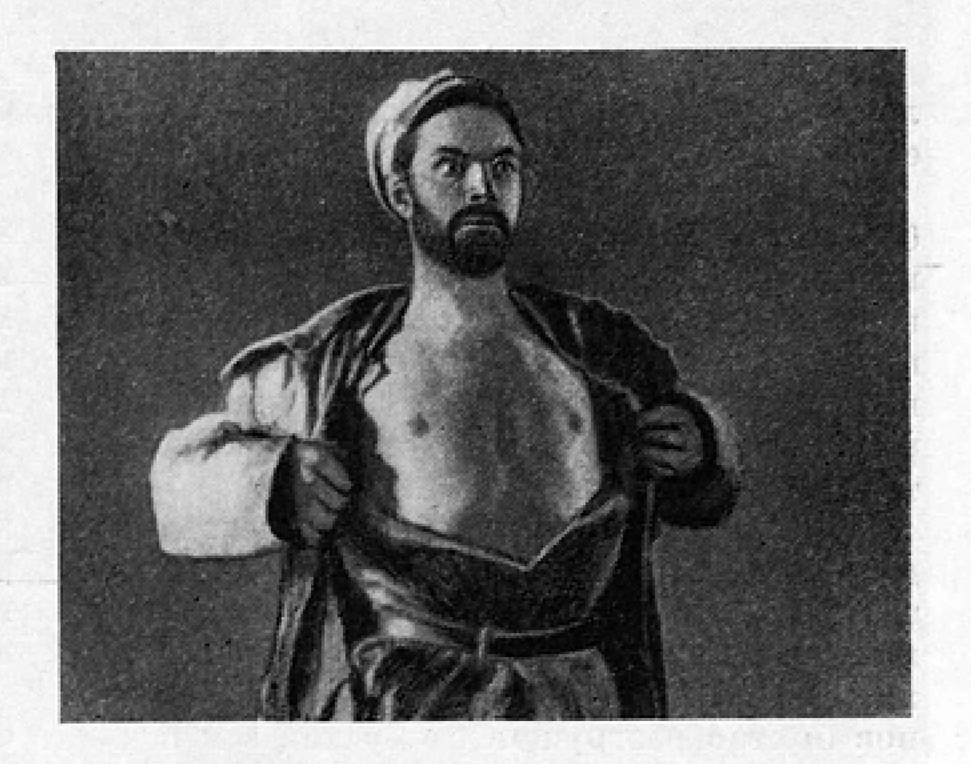
В 1933—1934 годах мне пришлось работать с Даниилом Порфирьевичем в съемочной группе фильма А. П. Довженко «Иван».

Все в этом фильме было ново: не только сам снимаемый материал, но и техническая сторона — это был первый на Украине звуковой фильм. В центре фильма был застенчивый крестьянский парень Иван, пришедший на строительство Днепровской гидроэлектростанции, которая не только меняла вокруг себя вековечный ландшафт, но и пробуждала в людях творческое отношение к труду.

Экспозицию фильма составляли днепровские пейзажи. А. П. Довженко ставил перед оператором сложную задачу: показать красоту, необъятность реки, величавую тишину ее вод, воспетых когда-то Гоголем. Реализация этого замысла осложнялась тем, что в изобразительном искусстве —живописи—ничего в этом плане не было создано. Да и Днепр уже был не такой, как во времена Гоголя. Все изменилось, но идея фильма требовала опоэтизированного пейзажа, который по силе воздействия был бы равен гоголевскому.

Задача Демуцким была решена блестяще. На экране мы увидели необыкновенные пейзажи тихого и необъятного Днепра, извечно несущего свои воды. Кадры эти дышали подлинной поэзией. Безоблачное небо внесло в днепровский пейзаж спокойствие, тишину, а движущаяся камера как бы оживила воду, придала пейзажу стереоскопичность...

Почему я уделяю так много внимания достижениям Демуцкого в съемке пейзажа? Да потому, что сейчас этому не всегда придают должное значение. Уже вошло в привычку, что основной оператор фильма пейзажей не снимает, а поручает это второму оператору или ассистенту. А между тем пейзаж в фильме играет большую роль. Он вводит зрителя в обстановку действия, создает настроение. Пейзажем обусловлена зачастую драматическая выразительность того или иного эпизода и фильма в целом.



«Арсенал»

«Арсенал»



...Отсняв пейзажи, группа вскоре прибыла на место основных съемок — Днепрострой.

Грандиозная стройка, развернувшаяся на берегах Днепра, не могла не захватить, не вдохновить таких художников, как Довженко и Демуцкий. Их интересовали не только грандиозные масштабы работ, не только новая, невиданная еще техника, но главным образом люди, созидающие своим героическим трудом Днепровскую ГЭС.

Здесь все кипело: перекрывались воды седого Днепра, гремели взрывы, в воздух взлетали гранитные скалы, гудели всевозможные механизмы, проносились поезда, груженные бадьями с бетоном. Целый лес кранов быстро разгружал и спускал эти бадьи, и их ловко подхватывали уверенные и крепкие руки бетонщиков. Здесь творилась история социалистического государства, и это понимали все работавшие.

С таким же творческим вдохновением работали и Довженко с Демуцким. Они горели одним желанием: запечатлеть на пленке героический трудовой подвиг народа.

Простор и величие залитых солнцем днепрогэсовских пейзажей; радость свободного труда; работа невиданных доселе механизмов, интересно и смело взятых по композиции, ракурсам, точкам; портреты тружеников, в руках которых техника творит чудеса,— все это было творчески выражено Демуцким в его талантливой операторской работе, полностью соответствующей поэтической образности Довженко.

Многолетнее содружество Довженко и Демуцкого, основанное на близости их художнических устремлений, являло собой пример подлинного творческого союза двух больших мастеров, выросших на одной национальной почве. Оба они родились и выросли в украинском селе и через всю свою жизнь пронесли любовь к родной природе и своему народу. Огромное влияние на творческое развитие Демуцкого оказал его отец —композитор, страстный собиратель народных песен.

В детстве Демуцкий любил слушать выступления народных хоров, которыми дирижировал его отец. Отсюда идут его большая любовь к музыке и высокая музыкальная культура, которая своеобразно преломилась и в его творчестве.

Тесное творческое содружество Демуцкого с Довженко нашло свое выражение в совместно созданных ими фильмах «Арсенал», «Земля», «Иван».

...В 1927—1928 годах на Украине возникла новая операторская школа, наиболее полно проявившая себя в работах Александра Довженко и Даниила Демуцкого.

В эти годы на производство пришли новые молодые операторы, получившие теоретическую подготовку в Одесском кинотехникуме. Они нуждались в практическом опыте. Старая операторская школа, восходившая к дореволюционному кино, уже не могла в то время удовлетворить возросшие требования быстро развивающейся советской кинематографии. Воспринимая и творчески перерабатывая техническую культуру мастеров старой школы, молодые художники стремились найти новые выразительные возможности операторского искусства, позволявшие сочетать идейную содержательность с изобразительным мастерством.

В основе украинской операторской школы лежали живописные тенденции, что особенно ярко проявлялось в пейзажах, светопластическая трактовка которых берет свое начало от живописи. Однако живописные тенденции здесь ограничены, творчески переработаны, переосмыслены и используются как средство для художественного выражения идеи фильма.

Операторской манере Демуцкого присущи лаконичность — ничего лишнего в кадре, мо-

«Арсенал»



нументальность и некоторая статичность, идущие от ракурса и композиционного построения в пространстве.

Так построены, например, кадры в эпизодах «Газовая атака», «Крестьянин-бедняк у изможденной клячи» (фильм «Арсенал»), «Девушка у подсолнуха», «Группа лошадей», «Дед с волами» (фильм «Земля») и, наконец, «Митинг в колхозе» (фильм «Иван»).

Демуцкий тонко чувствовал идейную концепцию сценария и, глубоко понимая режиссерский замысел, умел воплотить его в эмоционально насыщенных зрительных образах, соответствующих образной трактовке Довженко. В этом сила операторского мастерства Д. Демуцкого.



«Земля»

Талант Демуцкого, как художника-новатора, особенно проявился в фильме «Земля», рассказывавшем о борьбе трудового украинского крестьянства за новую жизнь, за коллективное хозяйство.

Украинская природа предстала в пейзажах Демуцкого во всем своем богатстве: залитые ярким солнцем просторы полей, в небе — легкая, как бы сказочная дымка облаков причудливой формы, необычная линия горизонта...

Смягченная оптическая трактовка (съемка моноклем) блестяще передала лиричность украинской ночи и еще более подчеркнула злодейский выстрел классового врага, нарушившего эту чарующую тишину убийством сельского активиста Василя.

Светлая тональная гамма похорон Василя, снятых в движении, создавала яркий контраст между вечной жизнью в природе и смертью юноши. И как трагически-нелепо выглядела эта смерть, когда живое яблоко коснулось мертвого лица Василя.

Очень удачно были решены кадры, где крестьяне ждут прихода трактора в деревню. Выразительной компоновкой кадра Довженко и Демуцкий сумели выявить различные социальные прослойки в деревне, ожидавшие прихода трактора с разными чувствами — кто с надеждой, кто с недоверием, кто со страхом. Темпераментный и поэтичный довженковский монтаж придал этой сцене большое драматическое напряжение и дыхание подлинной жизни.

По глубине содержания и силе реализма «Земля» стала в один ряд с шедеврами советской кинематографии — «Броненосцем «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Матерью» В. Пудовкина.

Поэтичность фильма, созданного Довженко и Демуцким, обогатила искусство социалистического реализма, вошла в золотой фонд мировой кинематографии.

Демуцкий был выдающимся мастером портрета. Портрет у Демуцкого всегда полон социальной и психологической правды, в нем переданы тончайшие проявления внутренней жизни героев, и в то же время каждый портрет несет типическое, образное звучание. Арсеналец Тимош (фильм «Арсенал») воплощает образ рабочего класса, непобедимости революционных идей. «Дед с волами, запряженными в плуг» (фильм «Земля») олицетворяет уходящее старое село с прапрадедовской техникой. В этой же картине есть прекрасный по своей пластичности и психологической насыщенности портрет отца Василя. Портрет этот мастерски вписывается в кадр, он выполнен на тончайших световых нюансах. Крестьянин сидит у стола и ест хлеб, а глаза его лучше всяких слов говорят о том, что он хорошо знает цену куску хлеба.



«Иван»

Запоминаются и портреты Ивана (артист Масоха) в фильме «Иван». Они пронизаны светом, оптимизмом.

Большой опыт портретной съемки, приобретенный в фотографии и перенесенный в кино, умение найти точную изобразительную форму, соответствующую внешнему и внутреннему образу героя, придает художественную выразительность портретам Демуцкого.

Не менее интересна и своеобразна световая интерпретация Демуцкого. Она всегда подчинена драматургическому замыслу того или иного эпизода. В сцене возвращения домой солдата-фронтовика (фильм «Арсенал») направленный снизу свет скупо освещает стоящие фигуры солдата и его жены с прижитым ею в отсутствие мужа ребенком на руках. На стене — их большие тени. Второй источник, направленный тоже снизу из окна, создает интересное по форме световое пятно с тенями от оконной рамы. Вертикальные линии этих теней в сочетании со стоящими фигурами контрастируют со стоящим посреди кадра голым, небольшим столом. Еще одно световое пятно, положенное на лицо жены и ее изможденные непосильным трудом руки, держащие ребенка, фиксирует внутренние переживания этой несчастной женщины.

А как изумительно решена Довженко и Демуцким сцена, где Настя узнает о смерти Василя. Световая и оптическая трактовка (моноклем) направлена на то, чтобы пластически выявить обнаженную фигуру мечущейся по хате женщины. Ее молодое, прекрасное тело как бы воплощает собою радость жизни, и тем острее воспринимаем мы трагизм случившегося.

В отличие от ряда других операторов Демуцкий никогда не повторял однажды найденное решение. Вспомним снова его пейзажи. Как много в них воздуха! Природа в пейзажах Демуцкого — всегда живая. И в то же время везде она — разная. В «Арсенале» она мрачна, в «Земле» — благоухает изобилием; в «Иване»— проникнута величавой тишиной, эпичностью, а в эпизодах строительства— взволнованным романтическим пафосом.

Демуцкий был не только большим художником, но и человеком высоких моральных качеств, беззаветно любящим свою Родину, свой народ. Вот почему его искусство так пронизано ощущением внутренней чистоты, оно глубоко уходит своими корнями в родную почву, озарено светом борьбы за утверждение идей коммунизма.

До конца своих дней я буду преисполнен благодарности за то, что Довженко и Демуцкий научили меня понимать, что такое настоящее искусство, раскрыли «тайны» мастерства, помогли выработать мои собственные творческие пристрастия. Работа с ними была для меня не только школой овладения профессиональным мастерством, но и уроком беззаветной преданности искусству.

З. ФИНИЦКАЯ

Изменился человек

Новая работа студии «Киргизфильм» — картина «Перевал»* — отличается довольно острой и динамичной событийностью. Здесь есть «он» и «она», и «соперница», и «измена», и «авария». Но не это является главным в фильме. Основное здесь — человек, его характер, его психология. И тот моральный, жизненный «перевал», который герою удалось взять ценой ошибок, страданий и победы над самим собой.

«Перевал» имеет коротенькие заставку и концовку, своего рода пролог и эпилог, на первый взгляд чисто живописно-лирические, не имеющие прямого отношения к действию фильма,— ведь в них как будто ничего не происходит... А на самом деле происходит многое.

Очень дальним планом снято сверху гигантское горное ущелье. Отвесные серые скалы. Черные остроконечные пики в белоснежной призрачной дымке облаков. И «след человека» в этом полусказочном безлюдье — белый серпантин автотрассы, решительно штурмующей самые неприступные горы. Внезапно это серо-черно-белое безмолвие нарушается молодым, веселым, озорным криком: «Эй, горы! Салам! Это я — Данияр!..» Эхо катится по горам, создавая своеобразную гармонию причудливых звуков, как бы аккомпанирующих голосу человека. И вот мы видим крупным планом лицо главного героя фильма, шофера высокогорной трассы. Оно очень выразительно, это лицо. Мы сразу понимаем, что Данияр полон сил, радости жизни и... самонадеянности.

Концовка почти целиком повторяет заставку. Почти... Все то же. Горы. Крик. Эхо. Изменилось лишь лицо Данияра. Появилось выражение внутренней сосредоточенности, легкой печали и вдумчивости. Из голоса исчезли нотки самонадеянного задора. Произошла очень важная вещь — изменился человек.

Что же случилось с молодым водителем между этими двумя «кольцевыми» эпизодами фильма?

Была любимая девушка, ставшая женой, была связь с другой женщиной, была и авария, явившаяся следствием серьезного конфликта на работе... Но создатели фильма пытались сосредоточить свое внимание на сюжете внутреннем, их волновали в первую очередь думы и чувства нашего современника, простого труженика с отнюдь не простым — а богатым и сложным — внутренним миром. Поэтому и сами «случаи» — события фильма — наполняются большим внутренним смыслом, играют множеством тонких интеллектуальных и эмоциональных оттенков. Заставка и концовка картины — это своеобразный эстетический ключ к ней, позволяющий понять тот содержательный и вместе с тем лаконичный психологизм, в манере которого она сделана.

Писатель Чингиз Айтматов принес с собой в кинематограф интонацию лирическую, раздумчивую, умение пристально вглядываться в человека, в его сложные душевные переливы. Режиссер А. Сахаров, участвовавший вместе с Айтматовым в работе над сценарием, выбрал те кинематографические средства, которые позволили наиболее точно донести авторский замысел и наиболее ярко передать чувства и отношения героев фильма.

Вот первый «случай» — встреча Данияра и Асель на пустынном повороте дороги. Потом была еще встреча, когда он узнал, что девушка просватана. И третья — когда молодой шофер дерзко увозит чужую невесту из ее родного аула. Асель становится женой Данияра.

Эти три эпизода внешне сняты очень похоже. Чередуются лица героев крупным планом. Катит

* Сценарий Ч. Айтматова при участии А. Сахарова. Постановка А. Сахарова. Оператор Л. Калашников. Художник А. Макаров. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Ю. Шепи. «Киргизфильм», 1961.

машина, мелькают деревья, облака... Но как по-разному подают эти три встречи актеры И. Ногайбеков и И. Шалабаева. При первой — настойчивое любопытство мужчины и робкое смущение девушки. Потом — грусть, разочарование, выдающие еще неведомое обоим, недавно зародившееся чувство. И наконец — бурная радость, упоение собственной смелостью, когда Асель позволяет Данияру увезти ее... Здесь собственно диалога очень мало. Говорят больше глаза, мимика, жесты. Слова скупые, простые, обыденные, а чередование крупных планов словно создает другой диалог, дополняющий и расширяющий смысл словесного.

История зарождения любви Данияра и Асель — это маленькая кинопоэма внутри фильма, где слились воедино все средства художественной выразительности. И монтаж всех трех эпизодов, сделанных в разном темпе, где каждый начинается с одного и того же кадра: степь, арык, доисторическая каменная скульптура, своего рода символ, говорящий о непреходящей в веках красоте человеческих чувств.

И работа оператора Л. Калашникова, который в съемках с движения добился не только чисто «технически» интересных результатов, но и создал эмоционально насыщенные образы трех «дорог», столь важных для судьбы героев фильма. Первая совместная поездка Данияра и Асель в машине словно обласкана мягким закатным солнечным светом, размывающим очертания предметов, создающим ощущение радостного предчувствия. Вторая «дорога», пыльная, сумрачная, перечеркнутая длинными тенями, словно придавленная низкими тяжелыми облаками, омрачена вестью о сватовстве. А третья поездка, начало «свадебного рейса»,— это ликующий праздник света, где листва деревьев на обочине дороги словно отплясывает победный танец в ярких солнечных бликах, и снопы света, словно гроздья цветов, так и летят в окна кабины.

Безусловно, уже и в этих эпизодах возникают некоторые кинематографические реминисценции. Конечно, это отнюдь не «новое слово» — эмоционально насыщенная, напряженная съемка с движения, в которой пейзаж предстает словно в отсвете чувств и переживаний героев фильма. Однако создатели «Перевала» осмысленно, по-своему используют то, что уже вошло в арсенал лучших достижений нашей кинематографии, делают те или иные художественные приемы содержательными, наполненными мыслью и чувством.

Нельзя отнести к «новому слову» и так полюбившееся создателям «Перевала» чередование крупных планов лиц героев, сопровождающих до крайности скупой диалог или вовсе его безмолвно заменяющих. Но они добились здесь таких результатов, что это уже можно отнести к их собственным достижениям.

История недолгой, но бурной страсти Райхан и Данияра рассказана очень немногословно. Пришлось однажды молодому водителю сесть в кабину грузовика вместе с этой женщиной, давно уже его любящей. Идет машина. Мы все время видим лицо Райхан (Б. Кыдыкеева)—мрачное, сосредоточенное, с недобрым огоньком в больших неподвижных глазах. А Данияр в эгоистическом упоении молодого счастья весело болтает о жене, о семейных радостях, блестит его белозубая улыбка. Женщина молчит. И в этом молчании — вся ее трагедия... После того как вспышка чувства свела их ненадолго во время короткой остановки, эмоциональный контраст стал совсем иным. Светло и спокойно лицо Райхан, уснувшей на плече Данияра, а в его потускневшем взгляде тоска, чувство вины, растерянность.

Много еще в этом фильме подобных моментов — лаконичных и содержательных. Однако здесь есть и такое, что заставляет вспомнить о «традициях» совсем иного рода.

Во второй части картины ее событийная фабульная основа часто предстает в «голом» виде, то есть на первое место выходит «случай» сам по себе, заслоняя людей, их внутренний мир, психологию. Авария, которая произошла с машиной Данияра, еще как-то мотивирована: подвела парня самонадеянность, захотелось ему одному — первому! —

«Перевал». И. Шалабаева — Асель



одолеть перевал с прицепом, подвело и душевное смятение — ушла жена, узнав об измене. Но дальнейшее — особенно злонамеренный поступок Садыка, ревновавшего Райхан к Данияру (он нарочно подтолкнул своей машиной прицеп Данияра, повисший над пропастью), разоблачение Садыка товарищами, сцена в кафе, когда Данияр «заливает» свое горе водкой в обществе Райхан,— все это отдает доброй старой «интригой», со злонамеренными кознями, таинственными случаями, обязательным разоблачением «интригана» в конце и сбивающей героя с пути истинного «роковой соблазнительницей». (Кстати, именно такой характер приобретает образ Райхан к концу фильма, хотя вначале перед нами была просто безоглядно влюбленная женщина, искренняя и страстная.) И здесь пропадает глубина человеческих характеров, смысл происходящего отступает на задний план перед примитивно-любопытствующим вопросом: «А что будет дальше?» Игра актера А. Умуралиева, исполняющего роль Садыка, совершенно выпадает из общего ансамбля по своей манере. Во многом это, конечно, определяется и характером самой роли. Подчеркнуто «зловещая» мимика, прищуренный взгляд, шипящий шепот — этакий демонический образ...

Здесь безусловно отдана невольная дань невзыскательным зрительским вкусам.

Однако, как бы ни были существенны просчеты фильма, «Перевал» все же представляется заметным явлением молодой киргизской кинематографии. Его авторы заговорили о людях республики живым и современным кинематографическим языком.



«Перевал». И. Ногайбеков — Данияр

А. БЕРЗЕР

Скороговоркой

С экрана, из репродуктора в ночной Москве звучат первые слова фильма*: «Граждане, воздушная тревога!» — слова когда-то тревожно привычные, теперь далекие.

И сразу определяются и время, и место действия, и события, которые пройдут перед нами.

1941 год. Москва. Подмосковье. Отступление и победа в битве за Москву.

Любой документальный фильм, любой кадр кинохроники, связанный с этой темой, всегда воскрешают знакомую боль и знакомую гордость.

Именно с этими чувствами начинаешь смотреть картину «В трудный час». Но только начинаешь... Очень быстро исчезает это ощущение сопричастности, обрывается эмоциональная связь с тем, что происходит на экране.

А на экране появляются и исчезают так и оставшиеся нам до конца незнакомыми люди — они бегут, ползут, даже гибнут, а мы так и не успели вглядеться в их лица, запомнить их голос, узнать его интонацию. Их реплики невнятны и большей частью нехарактерны, их поступки проявляются в какой-то обобщенной, уже знакомой по другим произведениям форме.

«Запрыгали с машин на землю люди, разминаясь, закуривая, подтягивая штаны. К командиру роты

* «В трудный час». Сценарий Е. Габриловича. Режиссер-постановщик И. Гурин. Оператор М. Богаткова. Художник С. Серебрянников. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор А. Избуцкий. Киностудия имени М. Горького, 1961.



«В трудный час». В. Кашпур—Кройков, С. Харитонова — Варвара

Петру Котельникову подошел боец. Мы его знаем — он выводил группу красноармейцев из окружения, нес на плечах раненого Мишу, стучал в окно избы. Звать его, как вы помните, Сеня»,— читаем мы в сценарии Евгения Габриловича «Под Москвой», который лег в основу картины. Сказано это легко, непринужденно, свободно — «мы его знаем», «вы помните»,— эти обращения к читателю и к будущему зрителю придают определенную тональность интимности, задушевности. И все-таки дело не только в тональности. Можно, пожалуй, сказать, что сценарист нашел здесь весьма изящную форму для того, чтобы скрыть неприметность характера своего героя. Движимый самыми добрыми чувствами, Е. Габрилович хочет облегчить чтение сценария и не заставлять напрягаться, чтобы вспомнить, что делал этот герой раньше и как его зовут. «Перед нами та самая Оля, с которой мы повстречались как-то ночью во время бомбежки в Москве»,— спешит напомнить он.

И надо сказать, что мы нуждаемся в таких напоминаниях.

Ну, а как перевести эти напоминания на язык кинематографа?

Наверно, можно было найти специальный режиссерский ключ для этого. Но постановщик фильма И. Гурин его не нашел. Поэтому, когда во второй раз появляется Оля, она проходит перед нами с такой невыразительной поспешностью, что мы не успеваем понять, видели мы ее раньше или нет.

То же можно сказать и про большинство других молодых героев фильма — Сеню, Мишу, Нину, Петра Котельникова, политрука и других. Все они вроде бы главные герои, а на деле второстепенные, эпизодические. Мы знаем, что Миша умирает в окружении, но не имеем ни малейшего представления, что он за человек. Петр Котельников любит регулировщицу Нину, а потом бросает ее, так как под конец картины вспоминает, что женат (Нина, правда, об этом так и не узнает). И Сеня долго ищет Олю, чтобы передать ей весть от Миши, а Оля рядом с ним на фронте, о чем он и не знает... Все эти ситуации уже повторялись в бесчисленном количестве вариантов. Но безжизненными, вялыми они кажутся даже и не от повторений, а оттого, что нет за ними душевного драматического наполнения, нет человечности, конкретности чувств и мыслей.

И только один образ — сержант Кройков — в исполнении актера В. Кашпура не оставляет безразличным зрителя.

В самом замысле этого образа бывалого солдата нет особой новизны. И здесь Е. Габрилович показывает обыкновенного, рядового, скромного человека, в котором заложены лучшие качества советского воина. Да, Кройков с виду вовсе не примечательный человек, но актер сумел наполнить образ своим раздумьем, своей грустью, своим жизнеутверждением.

Сержант Кройков живет на экране, в него можно вглядеться попристальней, можно понять его черты и особенности.

Своей характерностью отличается и Варвара (С. Харитонова). Грубоватая, прямая, очень наивная и простодушная, она прочно и уверенно чувствует себя в жизни. Но актрисе иногда мешает та эксцентричность, которой наделили ее образ авторы фильма. С. Харитонова старается смягчить, сделать как можно более естественными, человечными реплики героини, но это ей удается не всегда.

И все же Кройков и Варвара — единственные герои, которых в состоянии удержать глаз и память в мелькании на экране бесчисленного множества лиц и отрывочных событий. В этом мелькании меньше всего виноваты актеры, они просто не успевают сыграть свою роль.

Надо сказать, правда, что в сценарии Габриловича такое построение выглядело более продуманным, чем в фильме. В сценарии чувствовалась цельность замысла, хотя он и таил в себе опасность чрезмерной эскизности в изображении героев; судьбы людей — все вместе, в своем движении и чередовании должны подчеркнуть и силу народного горя в отступлении и счастье победы под Москвой.

Прием этот в современном киноискусстве хотя и не новый, но требующий каждый раз нового мастерства. При большом количестве сюжетных линий и параллельном потоке героев на долю каждого выпадает немного кадров, но именно поэтому каждый образ, каждая судьба должны стать открытием.

Но если при первом появлении героя мы видим, как он, склонив голову, бинтует ногу героине, затем его, раненого, несет на спине товарищ, а потом нам показывают могилу героя, то при всей трагичности его судьбы и при всем желании сочувствовать мы не сможем этого сделать. И происходит это потому, что в фильме не найдено художественное решение, при котором резко, неожиданно, мгновенно раскрывался бы образ.

В сценарии, повторяю, была своя интонация. «На рассвете, едва забрезжило, поднялся густой, тяжелый туман,— читаем мы в сценарии. — Тусклые клочья ползли по траве и медленно поднимались вверх, застилая деревья. Земля была сырая, осенняя, с желтыми и ржавыми пятнами увядания. Впереди мутная небольшая река. Осенние галки кричат над рекой.

И все же, хотя приметы природы такие обычные, это передний край. Бесчисленные воронки, колючая проволока, обугленные деревья, торчащие, как шесты».

В этом описании прежде всего есть настроение, есть своя лирическая тональность, которая характерна для сценария в целом. А в фильме мы видим и реку, и столбы с колючей проволокой, и окопы, но своеобразия авторской интонации, настроения в картине не чувствуется совсем. Режиссер не нашел ярких средств выражения, поэтому материал сценария предстает здесь в каком-то обескровленном, высушенном виде.

«...Да, светила луна,— читаем мы дальше в сценарии. — И в лунном свете шли машины мимо перекрестка, где стояла Нина с флажками. И высоко-высоко слышалось все то же ноющее гудение: это ходил одинокий немецкий разведчик.

... Тонкий, ноющий звук по-прежнему проникал и в избу, где недвижно лежал Петр, уставившись в потолок, о чем-то глубоко задумавшись. Луна только, казалось, входила в свою полную силу, только разворачивалась во всем своем блеске. Все сверкало и искрилось в этой бледной, разбитой... покинутой хозяевами избе».

Здесь нетрудно услышать лирический голос автора, уловить внутреннюю связь между двумя эпизодами, близкими по настроению, по психологическому состоянию героев. Однако режиссер и отсюда взял лишь самые общие черты. В картине виден перекресток, стоящая на нем Нина, идущие мимо машины, а потом изба, где лежит и курит Котельников, прислушиваясь к взрывам. Но все это лишено эмоционального поэтического осмысления. Режиссер дает какую-то холодную выжимку из сценария, оставляет самый общий, банальный каркас.



«В трудный час»

Этой холодностью отмечено большинство кадров фильма, где в грохоте орудий и бомбежки невозможно различить живые чувства людей.

Конечно, фильм вызывает какую-то общую симпатию к героям в целом, но наши чувства лишены индивидуальной конкретности.

Картина идет в каком-то скороговорочном темпе, в котором как бы отщелкивается — сухо, казенно, равнодушно — кадр за кадром. Вялая рука режиссера, аморфность его мысли лишили картину жизни, боли, радости...

Это особенно непонятно и досадно сейчас, в наши дни, когда тема минувшей войны — и в кино и в литературе — находит новые, углубленные решения, когда внимание к человеку, к правде характеров и обстоятельств раскрывается с особой художественной, эмоциональной выразительностью.

Д. БАБИЧЕНКО

Талантливо, остроумно!

Любителей мультипликационного киноискусства можно поздравить с появлением нового рисованного фильма для взрослых «Большие неприятности» *.

И особенно отрадно, что этот фильм удачен по всем своим компонентам: сценарий, изобразительное решение, режиссерская трактовка, образный строй и музыка.

Правда, сценарий несколько многословен, но ни одного слова из него не выбросишь. Каждое слово — действие, характеристика, образ.

Авторский прием не нов. Мы часто встречали его в юмористических и сатирических литературных журналах. Все происходящее в фильме показано с точки зрения маленькой девочки. И язык и интонации — ребячьи, а сатира получилась для взрослых. Не столь новый прием для журналов, он прозвучал на экране убедительно и новаторски.

С самого начала фильма маленькая девочка знакомит зрителей со своей семьей:

Это — мама!
Это — папа!
Это — кошка, это — я!
Это — Коля, это — Капа —
Вот и вся моя семья.
Вся семья сегодня плачет.
Не пойму, что это значит!

Девочка продолжает рассказ о событиях, про[исшедших] в жизни этой семьи.

Лучше все, что было с нами,
Расскажу я вам подряд,
Как они об этом сами
Меж собою говорят!

И дальше мы видим, как преломляются выраже[ния] взрослых в сознании девочки. Вот учительница во тянет брата Колю за уши из первого класса во второй. Голос девочки деловито комментирует:

...Говорят, из класса в класс
...Колю за уши тянули...

Вот Коля «застрял» в последнем классе.

И тогда наш дядя Вася,
Сильный частный педагог,
Колю вытянуть... помог...

Дальше мы видим, как Коля проваливаетс[я] (через все здание института) и... как он садитс[я] папе на шею, как он скачет на бутылке, запр[я]женной в телегу:

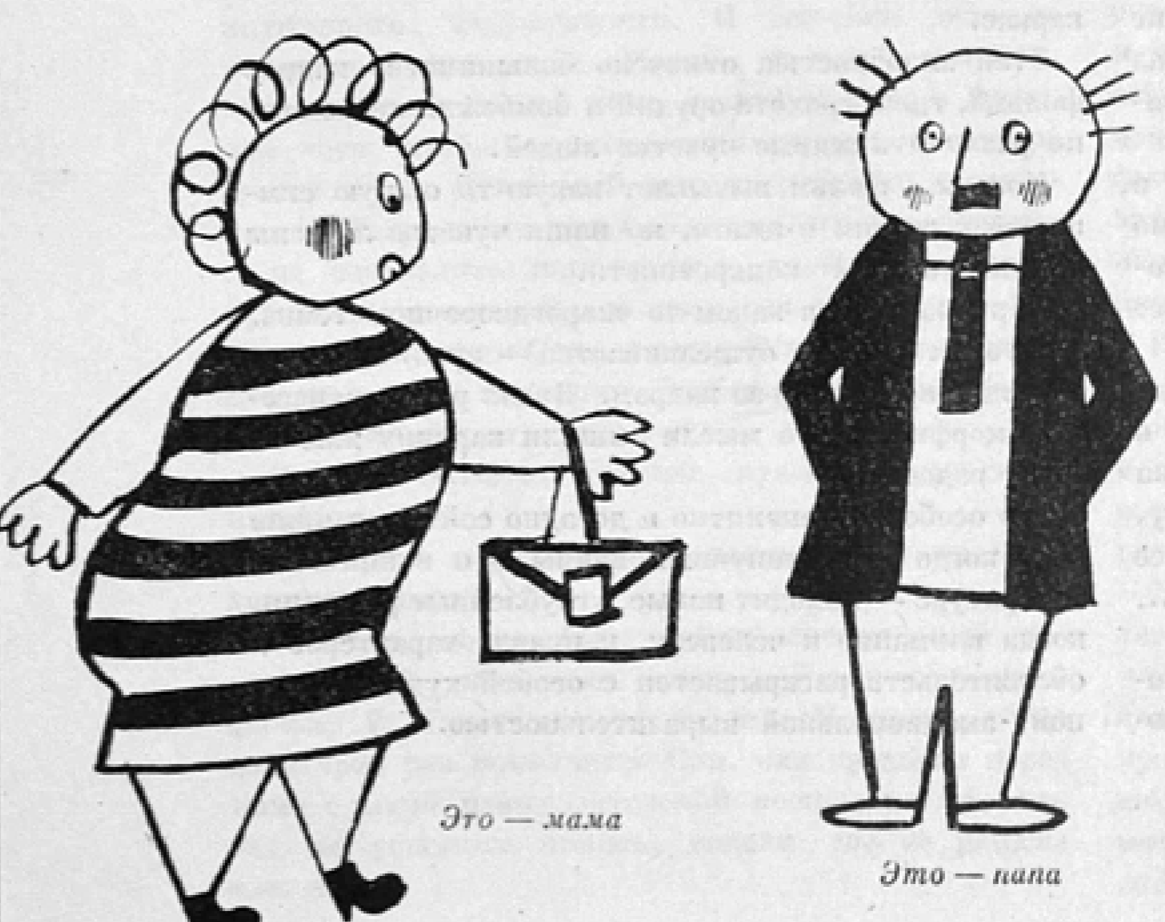
Отрастил себе бородку,
Мама говорит, что он,
Как извозчик хлещет водку.

Так перед зрителями проходит вся печальна[я] история этой семьи.

В результате такого воспитания Коля и Кап[а] становятся дармоедами, а папа...

Папа всю семью тащил,
Папа выбился из сил
И поэтому «налево»
Холодильники пустил.

* Автор сценария М. Слободской. Режиссеры В. и З. Брумберг. Художники Л. Азарх, В. Лалаянц. Композитор А. Варламов. «Союзмультфильм», 1961.



Это — мама

Это — папа



Это — кошка

Это — я

С этого момента и начались «большие неприятности». Девочка грустно заканчивает:

Хоть выкручивался папа,
Но не вышло ничего,
И теперь сказала...
...Капа,
Посадить должны его.
Нас ругают все соседи,
Старый токарь, дядя Федя,
На родных моих сердит.
— Дармоеды,— говорит!
Я спросила у соседа:
— Что такое дармоеды?
И на это мне сосед дал ответ:
— Это Коля, это Капа,
Это мама, это папа,
Это вся моя родня,
Кроме кошки и меня!

Казалось бы, несложные каламбуры, которые в различных вариантах мы уже когда-то и где-то читали или слышали, в фильме звучат по-новому, с уничтожающей точностью сатиры.

М. Слободской — как сценарист в мультипликации — новичок. Лишь недавно он попробовал свои силы в «Кинокрокодиле № 2», где для трех-четырех сатирических тем он сумел найти единую связь, придумать много остроумных деталей и написать легкий стихотворный текст.

Таким образом, «Большие неприятности» — это вторая работа М. Слободского в мультипликационном кино, и надо надеяться, не последняя.

Фильм сделан легко, без нажима. Рисунки типажей, скупые фоны нарисованы без усилий, как бы шутя. Движения персонажей наивны в своей простоте, но как трудно было добиться этой простоты! Художникам-мультипликаторам надо было отказаться от привычных приемов и штампов и стать на непроторенный путь изобретательства. Особенно хорошо проявил себя художник-мультипликатор И. Подгорский.

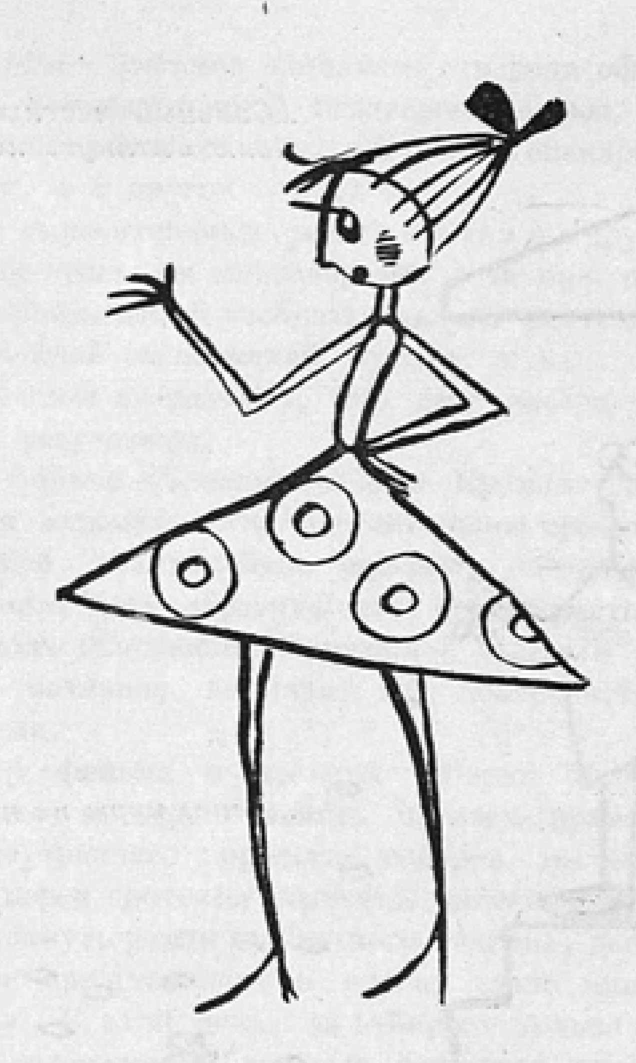
У мультипликаторов студии есть определенные навыки и приемы. Они идут от рисунка, который за последние годы мало прогрессирует в своей манере. Поэтому сложились и некоторые стандарты. Из картины в картину появляются одни и те же мимические движения, выражающие радость, печаль, страх, удивление, смущение и т. п. В этом же фильме художники-мультипликаторы охотно вставали на путь новых творческих исканий нового стилевого решения рисунка в одушевлении героев — отсюда и разные характеры действующих лиц.

Если в начале фильма, пока вы еще не разобрались в его глубокой сущности, вам покажется: это у поляков позаимствовано, а это у немцев, а это у чехов,— то вскоре эта мысль вас покидает, потому что, по существу, здесь ничего ни у кого не заимствовано. Все органично, крепко, самобытно.

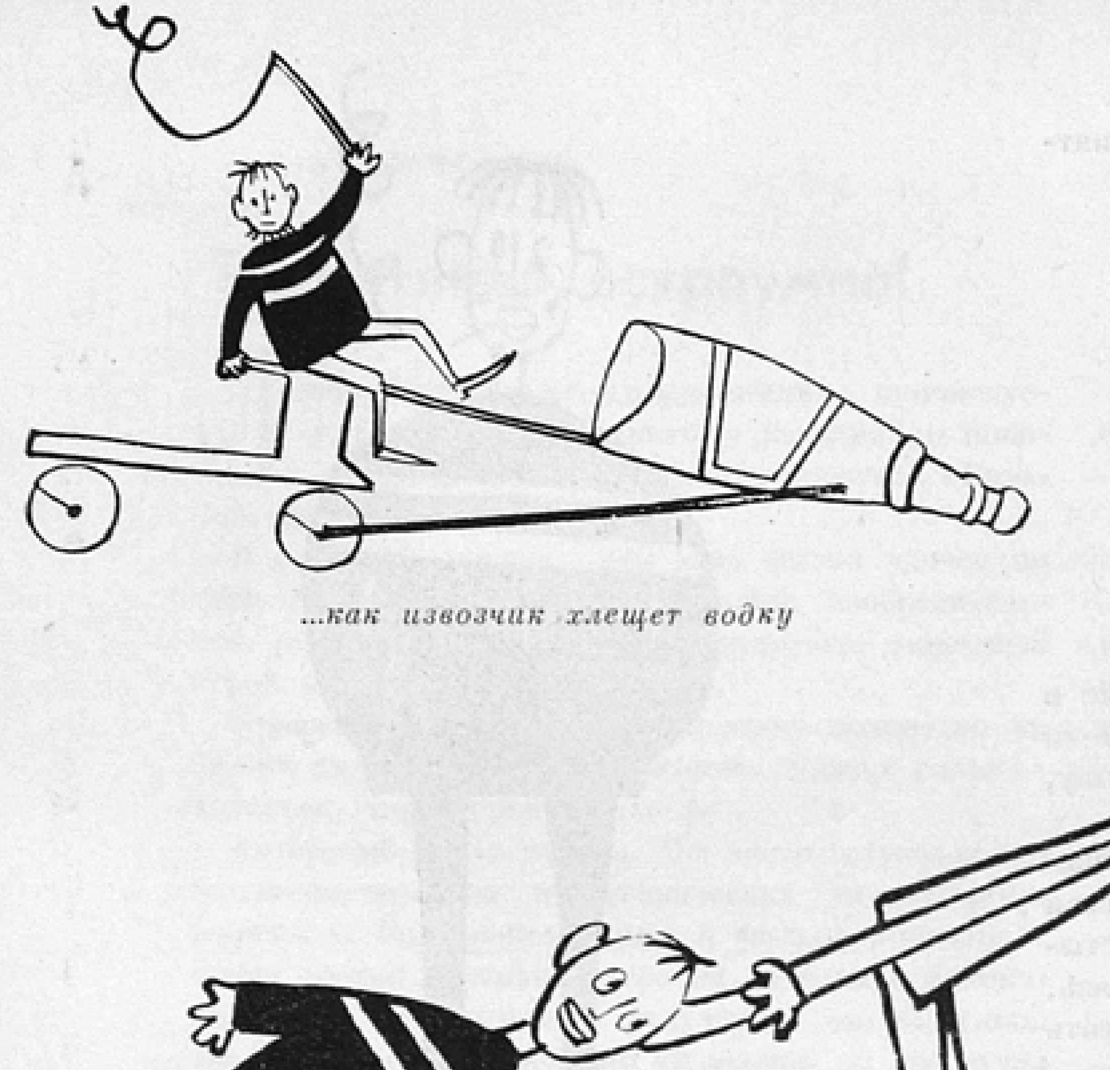
Предельно лаконичны по цвету декорации фильма: пейзажи, дома, заборы, скамейки. Каждая деталь сделана с любовью и вкусом.



Это — Коля



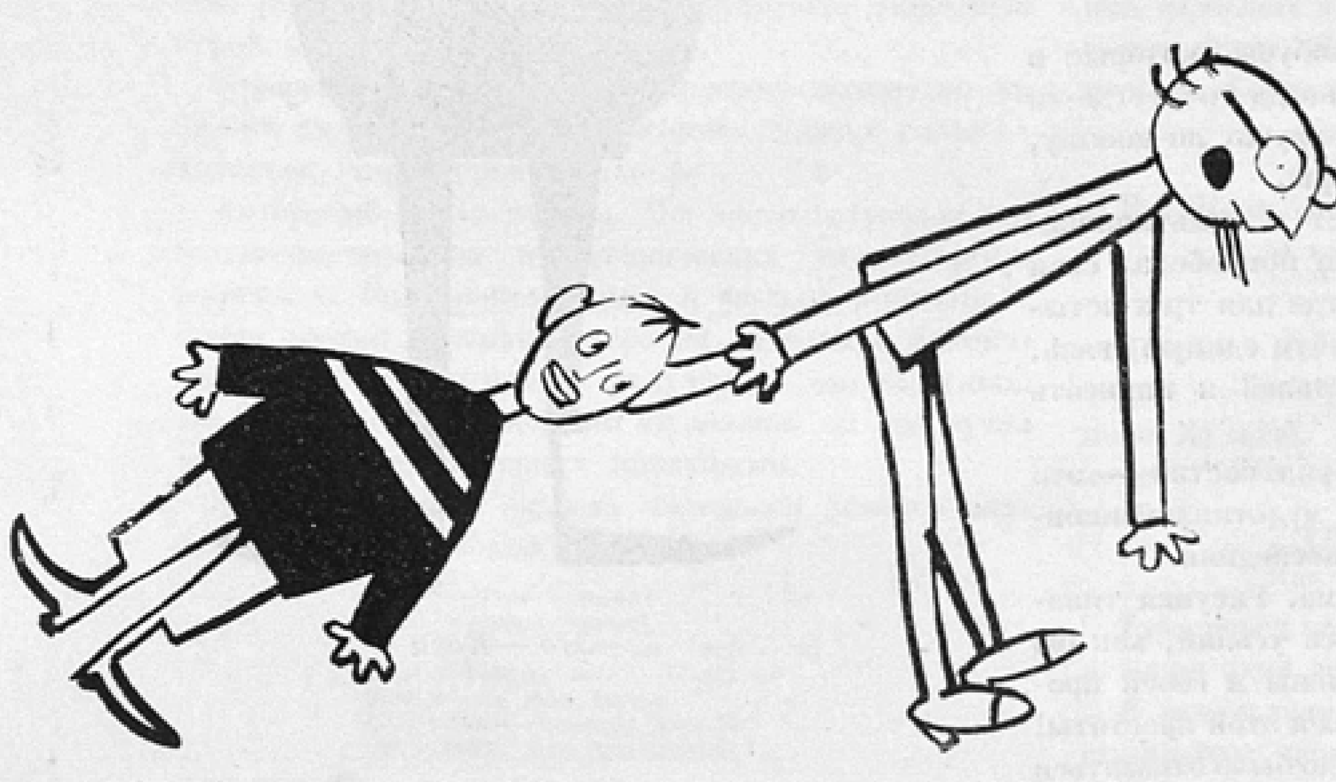
Это — Капа



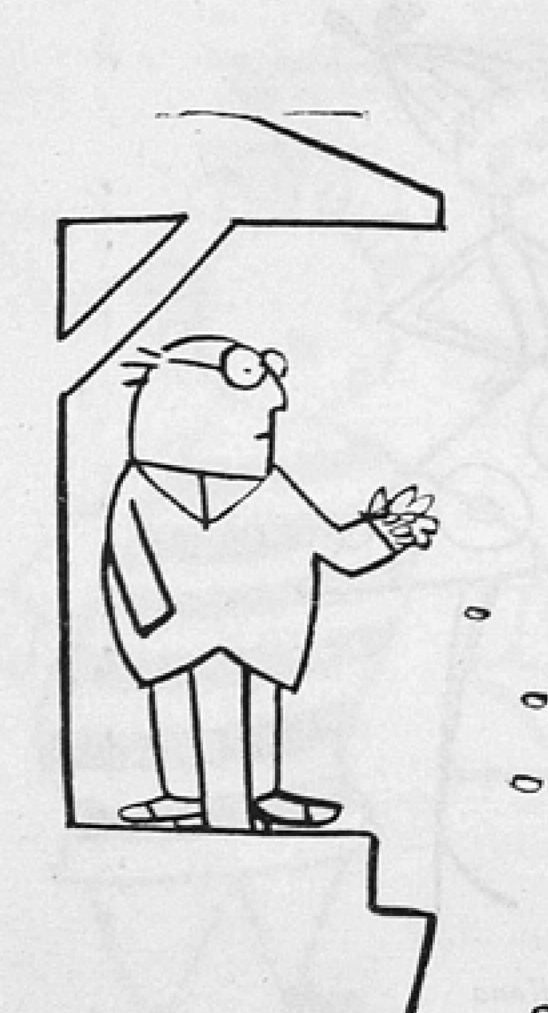
...как извозчик хлещет водку



...и на шею папе сел



...Сильный частный педагог
Колю вытянуть помог



...Денег куры не клюют



...Он за Капой волочился,
даже голову терял



Художники Л. Азарх и В. Лалаянц нашли точный и самостоятельный язык. Идя от детского рисунка, они обогатили его своим мастерством и талантом.

Композитор А. Варламов—давнишний друг и поклонник мультипликации. Но здесь на его долю выпала очень трудная задача.

Большое количество реплик сильно ограничивало композитора, но даже в небольших «окнах», предоставленных музыке, А. Варламов сумел найти впечатляющее и острое решение, сумел не только иллюстрировать эпизоды, но и связать их воедино. А как лаконично и выразительно даны музыкальные характеристики героев!

Тщательно продуманы и точно выражают мысль монтаж и все мизансцены в фильме. Они дают широкий простор работе художников.

Для режиссеров этот фильм не случаен. Сестры В. и З. Брумберг всегда тяготели к подобным изобразительным решениям еще в своих ранних фильмах («Про Дзюбу» — мультфильм, сделанный по одноименной постановке Н. Сац в Центральном детском театре).

Фильм еще раз подтвердил, что только при единстве формы и содержания возможны и плодотворны новые поиски в графическом решении персонажей и декораций.

Все ли в фильме так уж хорошо? И сценарий? И вкус? И форма?

А где же недостатки? Они, конечно, есть. Но о них не хочется думать и говорить — так они незначительны.

Фильм «Большие неприятности» начинает свою полезную и, надеемся, долгую жизнь на экране.

Счастливого пути!

Побольше бы таких «неприятностей» в будущем.

Н. НАЗАРОВА

Два решения—два результата

Московский Кремль... Издавна он привлекает к себе внимание историков и поэтов, художников и строителей — людей самых различных стран и профессий. Об этом уникальном памятнике хотят знать как можно больше.

В связи с этим на Московской студии научно-популярных фильмов задумана серия кинокартин, из которой «Древние соборы Кремля» и «Сокровища Оружейной палаты» уже закончены производством.

Оба фильма рассказывают о неповторимых памятниках материальной культуры, воплотивших художественный гений русского народа.

Но в одном случае — это архитектура XV—XVI веков и древняя живопись, в другом — старинное вооружение, золотые и серебряные изделия, царские регалии, одежда, ткани. Несмотря на все различия, в этом материале есть общее. Ведь каждый предмет из сокровищницы Московского Кремля—это не только произведение искусства, но и памятник истории русского государства. Воссоздать на экране запоминающиеся историко-художественные образы разных эпох, увидеть и узнать больше, чем видим мы обычно при посещении музея,— вот задача, которую предстояло решить авторам. Выполнение этой задачи во многом осложнилось тем, что литературные сценарии обоих фильмов одинаково страдали обзорностью и композиционной незавершенностью. Но в одном случае режиссер сумел преодолеть сценарные недостатки, а в другом — нет.

Арсенал выразительных средств и в том и в другом фильмах не столь уж многообразен и не нов: привлечение произведений изобразительного искусства, съемки двойной экспозицией, музыка, шумы... Но, использованные по-разному, они дают совершенно различные результаты.

Если в фильме «Древние соборы Кремля» картины — это художественно-выразительное средство, позволяющее эмоционально раскрыть содержание произведения, дать образную его характеристику, то в фильме «Сокровища Оружейной палаты» живописный материал выглядит как поверхностная иллюстрация.

Режиссер фильма о древних соборах Кремля А. Усольцев, не ограничиваясь показом архитектуры и внутреннего убранства соборов, пытается раскрыть перед зрителем страницы далекого прошлого, раздвинуть рамки привычного вйдения, дополнить наши представления о «делах давно минувших дней». С этой целью он отбирает только те картины, содержанием которых являются определенные исторические факты, имеющие отношение

к теме фильма, использует музейные предметы, восстанавливает аксессуары окружающей обстановки.

Вот, например, как решен режиссером эпизод призвания на царство Михаила Романова. На экране — картина художника Г. Угрюмова, запечатлевшая этот акт. Кинообъектив выделяет детали картины: слева по кадру — фигура Михаила Романова, справа — царский венец — «шапка Мономаха» в руках приближенного, застывшая на полотне художника. Горят свечи, как при совершении обряда. Но вот, как бы незаметно, кинокамера наезжает на «шапку Мономаха», и мы видим, как руки патриарха входят в кадр, чтобы поднять с атласной подушки этот венец и возложить на голову царя. А в это время за кадром слышен перезвон колоколов и звучит в исполнении хора торжественный гимн «Слава». И зритель забывает, что «шапка Мономаха» — это всего лишь музейный экспонат, что руки — это руки актера, а свечи зажгли специально для съемки. Его захватывает созданный режиссером яркий художественный образ конкретного исторического факта и ощущение реальности исторической обстановки. Да, режиссер прибегает в этом эпизоде к инсценировке. Но, добиваясь предельной образности и выразительности, он не нарушает здесь общих эстетических принципов научно-популярного фильма.

Не последнее место в раскрытии содержания фильма принадлежит музыке. То лирически-спокойная, то величаво-торжественная музыка А. Севастьянова усиливает эмоциональный строй кинокартины. Искусство Андрея Рублева становится ближе и понятнее, когда мы слышим мягкие и прозрачные звуки свирели, а восприятие монументальных архитектурных форм Успенского собора дополняется звучанием медной группы оркестра. Музыкальные паузы и акценты оставляют место для раздумий.

По другому пути пошел режиссер фильма об Оружейной палате А. Кустов. Он не выявляет своего отношения к памятникам декоративного и прикладного искусства, собранным в этом музее, а создает своеобразный кинокаталог, снабженный дикторским текстом.

Если в фильме «Древние соборы Кремля» произведения живописи, как мы уже говорили, — это прежде всего художественное средство для выражения идеи о «двоякой» природе памятников искусства, то в фильме «Сокровища Оружейной палаты» режиссер в произведениях живописи видит прямую аналогию тому материалу, о котором идет речь в кинокартине. Так, например, показывая древнее оружие и воинские доспехи, нам предлагают взглянуть на былинных героев с картины художника В. Васнецова «Богатыри» или на русских воинов с картины художника А. Ивона «Куликовская битва», у которых мы видим такие же клевцы и булаву, сабли и топоры, как в экспозиции музея. Точно так же дикторский текст о воинском подвиге «подкрепляется» здесь репродукцией с картины «Осада Троице-Сергиевской лавры». Взятые с чисто иллюстративными целями, эти картины не объясняют истории предметов, не углубляют наших знаний о них, не создают художественного образа. Напротив, они лишь вводят другую тематическую линию повествования, движущуюся параллельно основному рассказу о самих музейных экспонатах.

О двух режиссерских приемах убедительно свидетельствует следующий пример. Вот как по-разному решена в этих фильмах тема французского нашествия 1812 года.

В «Сокровищах Оружейной палаты» дикторский текст о трудном времени, больших московских пожарах, которые пережили вместе с русским государством изделия русских мастеров, бесстрастно сопровождается фрагментами картины художника И. Айвазовского «Пожар Москвы».

Режиссер фильма о соборах Кремля создает картину разорений, которые принесли наполеоновские захватчики, кинематографическими средствами. Широкая панорама по фрескам и иконостасу сопровождается дикторским текстом о бесчинствах иноземных армий. Смелый ракурс — и аппарат панорамирует на своды собора, наезжает на темные паникадила, которые вдруг освещаются красным светом. Тревожный монтажный ритм сочетается с четкой, маршеобразной музыкой. Совершенно неожиданно характер изображения решительно меняется, наступает абсолютная тишина... Дымят лампады, ветер задувает горящие в соборе свечи, мерно покачиваются паникадила... В спокойной манере продолжается рассказ о том, что собор устоял.

Ясность режиссерского видения, творческий способ реализации мыслей и достижения эмоционального эффекта делают удачи фильма «Древние соборы Кремля» принципиальными для развития научно-популярного кино.

К сожалению, фильм «Сокровища Оружейной палаты» лишен той внутренней страсти, темперамента художника, который оживляет застывшие в окладах и рамах музейные коллекции.

В этом — их коренное отличие.

Галина ШЕРГОВА

Вторая тема

Зрителю, посмотревшему картину, или редактору, составляющему тематический план будущих фильмов, иногда удивительно легко бывает сформулировать тему. Существуют даже привычные рубрики: «фильмы о металлургах», «фильмы о целине», «фильмы об отдыхе» и т.д. Рубрики, вообще ничего не говорящие о произведении.

Но спросите автора, что он хотел сказать, какова тема его произведения, и он неизбежно задумается, а после начнет рассказывать о фильме весьма пространно. И хотя уж он-то десятки раз передумал все с начала до конца, вложить замысел в формулировку ему никогда не удается.

Наверное, в каких-нибудь студийных планах и списках фильм «Когда кончается рабочий день» * значился как «фильм об увлечениях», «о вторых профессиях». Действительно, картина рассказывает о человеческих пристрастиях. Фильм и открывает авторская мысль о том, что «в каждом обыкновенном человеке непременно живет что-то необыкновенное».

И вправду. Вглядитесь — разве обыкновенно, привычно видеть зубного врача в роли ваятеля или встретить продавца мясного магазина не за прилавком, а на театральных подмостках, где идет балетный спектакль?

И, конечно, очень занятно узнать, что художник-маринист Александр Зведрис, откладывая кисть и палитру, берется за изготовление скрипок, а прославленный токарь, ныне инженер, Генрих Борткевич посвящает свой досуг разведению рыб. Таких «занятностей», таких людей, которые увлечены делами, не вмещающимися в их профессии, много в фильме, и даже простое знакомство с ними любопытно.

И все-таки истинный интерес этого увлекательного произведения не в том, что его авторы сумели разыскать в нашей стране множество любителей-умельцев, охваченных самыми разнообразными страстями: интерес фильма не только в этой первой «сформулированной» теме.

В фильме «Когда кончается рабочий день» мы начинаем видеть мир не только глазами авторов, но и внутренним зрением героев картины. И оттого познаем, **почему** родилась в человеке его влюбленность в какое-то новое для него ремесло.

На экране оживает фантастическая причудливость лесных красот, и вместе с московским архитектором Кузнецовым мы различаем среди них черты сказочных персонажей, первый облик которых наметила сама природа. Из сучьев, желудей, шишек создает Кузнецов героев своей «лесной скульптуры». На наших глазах кинематографическое изображение и поэтический текст раскрывают недосказанное совершенство творений земли и рождение в человеке фантазии, движущейся сложными путями.

Вот тракторист Дмитрий Попов запечатлевает на холсте снежное поле и трактор, раздвигающий бело-голубые глыбы. И вместе с авторами мы понимаем, почему для этого человека его машина стала главным героем живописных полотен: он постиг поэзию труда, он сумел вселить душу в железное тело механизма.

Причуды существовали у людей давно. И Людовик XVI исступленно слесарил. А Гете, скажем, собирал гербарий. И если бы перед авторами фильма стояла задача простого «коллекционирования» пристрастий, они могли бы нанизывать эпизоды бесконечно и бездумно. Но тогда в этом не было бы ни черт времени, ни его неповторимости.

Действительно, где угодно и когда угодно мог жить бухгалтер Мартин Земитис, которого скучная нескончаемость цифр заставила искать душевную отдушину в создании музыкальных инструментов. Но только наше время могло наделить цифры влекущей силой раздвижения вселенной и сделать математические расчеты предметом увлечения для людей самых разных профессий, собирающихся в любительской обсерватории Таллина.

Что и говорить, любовь к песням жила во всех народах, во все века, и вовсе не одних профессионалов завораживала стихия музыки. Но вряд ли где-нибудь, кроме нашей страны, мы могли бы встретить рабочего, удостоенного почетного звания, которым награждаются профессиональные артисты.

А в фильме мы видим токаря Зою Шевченко — заслуженную артистку республики.

Авторы избавляют нас от назойливой дидактичности, комментирования этого факта. Но эпизод с Зоей Шевченко построен так, что мы понимаем: это не частный штрих, это звено в политике государства, стремящегося развивать дарования народа.

Так небольшая (две части) документальная картина вырастает из простого сообщения об отдельных людских увлечениях в глубокий рассказ о богатстве духовного мира нашего человека.

И это-то оказывается ее второй, главной темой.

Видимо, присутствие этой глубинной темы, не укладывающейся в лаконичность формул,— темы Человека и Времени — и делает произведение достойным раздумий и волнений зрителя.

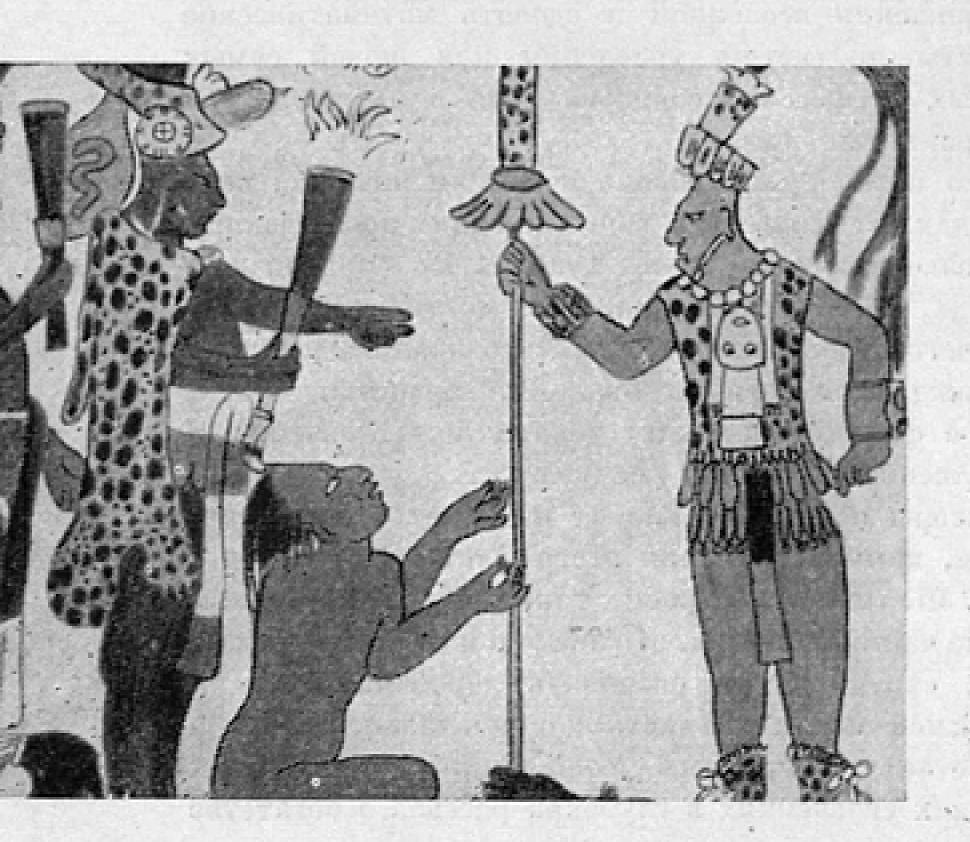
* Сценарий Татьяны Тэсс. Режиссер И. Бессарабов. Операторы Е. Аккуратов, И. Бессарабов. ЦСДФ, 1961.

Кадры из фильма «На выставке мексиканского искусства».

Сценарий И. Филимоновой. Дикторский текст Л. Белокурова. Консультанты: И. Каретникова, И. Голомшток, при участии директора выставки Фернандо Гамбоа. Режиссер и оператор Я. Толчан. Композитор В. Юровский. «Моснаучфильм», 1961.



К. Ороско, «Христос, разрушающий свой крест»



Фреска из храма Бономпак

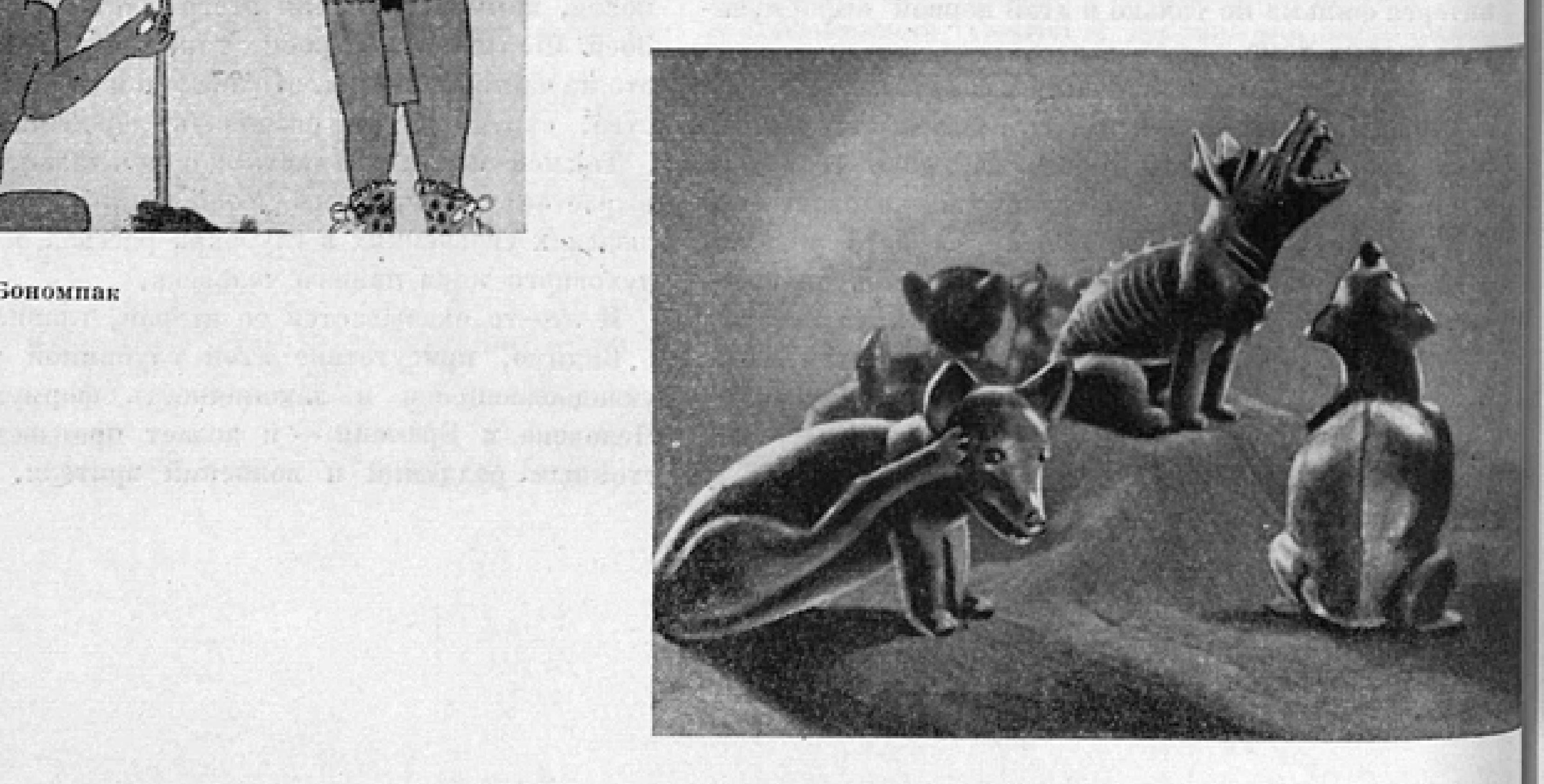


Д. Сикейрос, «Всадник»



Голова воина — Орла

Священные собаки



З. АГРАНЕНКО

Первый раз в кино...

Из режиссерского дневника

Это строки о труде кинематографиста. О том, как новичок в кино — талантливый писатель и театральный режиссер — учится искусству экрана.

Это строки о нашей кинематографической жизни, о хорошем и не очень хорошем в ней, о святой ответственности перед зрителем. О любви к творчеству, к товарищам по фронту, к товарищам по искусству.

Словом, это честный, подробный рассказ художника о своем пути. Этим и интересны режиссерские записи рано ушедшего из жизни Захара Аграненко, начатые в дни работы над фильмом «Бессмертный гарнизон». Фильм с большим успехом прошел по экранам нашей страны и теперь демонстрируется более чем в пятидесяти зарубежных странах.

Эти записи хранились в архиве З. М. Аграненко. Они представляют собой помимо всего прочего превосходный литературный автопортрет. В этом автопортрете проглядывает обобщенный образ советского кинематографиста, всем сердцем преданного любимому искусству.

Январь 1955 г.

Мы едем в Брест. Автор сценария К. М. Симонов, писатель С. С. Смирнов и я. В вагоне тепло, пусто и тихо. За окном — заснеженные поля. Дверь нашего купе раскрыта настежь. Мои спутники читают, я курю и думаю.

Все произошло быстро и просто. Месяц тому назад я пришел к Симонову и сказал: «Мне нужен сценарий». Мы перебрали несколько тем и остановились на теме обороны Брестской крепости. Потом мы виделись с Иваном Александровичем Пырьевым. Разговор был коротким и деловым: «Напишите, пожалуйста, две-три странички общих рассуждений». Две с половиной странички слишком общих и не слишком интересных рассуждений заявки были сочинены, отвезены на студию и вшиты в папку «личного дела К. М. Симонова», хранящуюся в сценарном отделе.

Потом были дни непрерывной работы II Всесоюзного съезда писателей. Боясь пропустить заседания, я по ночам читал толстую книгу С. Голубова «Когда крепости не сдаются» и стенограммы бесед с оставшимися в живых участниками обороны Брестской крепости. Людей этих разыскал Сергей Сергеевич Смирнов. Редакция журнала «Новый мир» вытребовала их телеграммами в Москву.

...Я был в Центральном музее Советской Армии. Несколько фотографий. Простреленный комсомольский билет. Учебник по истории партии с опаленными углами. Заржавленная винтовка. Полковое знамя. Кусок стены и под ней табличка: «Вывезена из Брестской крепости сотрудниками Академии архитектуры». А на кирпичах выцарапанное штыком: «Здесь сражались три москвича. Да здравствует наша Родина!» Я стоял перед стеной, и мне казалось, я вижу трех этих московских парней, небритых, голодных, может быть, слесарей с завода «Красный пролетарий» или проходчиков Метростроя.

...Был я и в Военно-инженерной академии. Старик полковник, показывая макет крепости, водил указкой по искусно сделанным фортификационным сооружениям и приговаривал: «По состоянию конца девятнадцатого века».

За несколько дней до отъезда в Брест мы просидели часов пять вместе с К. М. Симоновым. Разговор шел о будущем сценарии. Кому посвящается фильм? Памяти мертвых? Молодежи? Для нас посвящение приобретало глубокий внутренний смысл. Но если К. М. Симонов едет в Брест целиком захваченный предстоящей встречей с людьми, с крепостью, с городом, то я еду еще не до конца освобожденным от ленинградской темы. Мне трудно отказаться от мысли, что я не поставлю в этом году фильма о Ленинграде. Мне говорят: «Подожди, не время». А почему, собственно, не время? Почему литературе можно, а кинематографу нельзя?

Я выхожу в коридор, закуриваю, и перед глазами встают видения лета тысяча девятьсот сорок второго года.

...Пустынный, идеально чистый, настороженный Ленинград. Одинокие фигуры морского патруля. Корабли у стенки Невы. Грядки с капустой на Марсовом поле. Зашитые досками витрины. Обложенные мешками памятники. Ссадины от артиллерийских осколков на колоннах Исаакиевского собора. Покрашенная черной краской Адмиралтейская игла. Огромные полотнища ТАСС.

Стучат колеса в ритме литых тихоновских строк:

В железных ночах Ленинграда
По городу Киров идет...

...Делаю эти записи в просторном номере Брестской гостиницы. Вечер. Через два часа мы уезжаем в Москву. Днем проводили Сергея Сергеевича Смирнова в Жабинский район. Командир воинской части дал ему вездеход, иначе до Жабинки не добраться. А помчался туда Смирнов специально

затем, чтобы разыскать вдову одного из политработников, оборонявшего крепость.

Мы прожили здесь недолго. Сутки были уплотнены до предела. Слушали жадно. Записывали много. Спали мало. Начали с осмотра крепости. Обошли казармы, форты, забирались на колокольню полуразрушенного костела. Кругом снег, снег. В трехстах метрах отсюда мост через Буг. За Бугом — Польша.

Отрывисто гудят на путях маневровые паровозы. Мимо костела с песней проходит рота солдат.

Синеватые дымки вьются над плоскими крышами.

Я думаю, снег скрасил развалины. Летом увижу покареженные балки, нагромождение бетонных плит, арматуры, битого кирпича. Пейзаж удивительно мирный: ковш подъемного крана на перевалочной базе, что рядом с крепостью, медленно разгружает с польских платформ уголь, пробегают длинные цепочки поездов, доносится глуховатый голос дежурного по вокзалу, объявляющего по радио о прибытии берлинского экспресса, школьники играют в снежки...

...Граница. Сюда нас привез офицер, хорошо знающий эти места. Тишина. Шмыгнул и исчез заяц.

К нам приходили участники и свидетели обороны. Вот за этим столом только что сидел тучный старшина-сверхсрочник, музыкант здешнего оркестра. Он рассказывал обстоятельно, неторопливо, часто вытирал носовым платком лысину, откашливался, курил астматоловую папиросу. Вчера полдня гостил у нас председатель дальнего сельского райисполкома — бывший командир пехотного взвода и бывший комиссар партизанского соединения. Председателя райисполкома сменил председатель районного ДОСААФ, сорокадвухлетний человек в болотных сапогах, в кителе армейского сукна, бывший командир артвзвода, вступивший в партию в первый день боя в крепости и взятый в плен на двенадцатый день боя тяжело раненным, отбывший затем страшные фашистские концлагеря в Польше, Германии, Норвегии. Председателя ДОСААФ сменила медсестра военного госпиталя, потом, волнуясь, перебирая руками концы шелковой косынки, рассказывала двадцатичетырехлетняя женщина, дочь командира батальона, тогда, в сорок первом,— девочка с бантиком, не успевшая уехать с матерью к бабушке в Мурманск.

Бывший милиционер... Бывший вольнонаемный пекарь крепостной пекарни... Заведующий Домом культуры. Бывший техник-интендант, начальник продснабжения полка. Старики колхозники, полковник в отставке — первым после освобождения города вернувшийся на бывшую границу.

У каждого Смирнов спрашивал: «Что вы знаете о майоре Гаврилове?» Молодая женщина, теребя концы косынки, неуверенно ответила: «По-моему, это был командир полка. По-моему, убит». Председатель райисполкома сказал: «Когда партизанили тут недалече, слышали, будто на тридцать восьмой день фашисты взяли в плен бородатого тяжело раненого комполка. Подползли к нему, крадучись, автоматчики, он приподнялся на локтях, зубами выдернул чеку и швырнул гранату». Председатель ДОСААФ сказал: «Мы дрались разрозненными группами. В форту, где я находился, не было майора, но где-то рядом был какой-то майор. Он организовал разведку боем, водил красноармейцев в контратаки, поджег танк». Бывший пекарь сказал: «Немцы боялись крепости. Идут, бывало, фашистские патрули по цитадели, озираются... Вдруг откуда-то выстрел. Может быть, Гаврилов стрелял...» А старшина-музыкант сказал: «Как же, как же, Гаврилов... наслышан-с... Однако ж мы подчинялись полковому комиссару Фомину. Вот судьба... у комиссара отпускной билет в кармане. В субботу двадцать первого июня попрощался, взял чемодан — и на вокзал. В Латвию за женой и сыном решил съездить, а военный комендант возьми да и не обеспечь его билетом. Конфуз... Пообещал завтра, в воскресенье, стало быть, мягким в Ригу отправить. Вернулся полковой комиссар в крепость с чемоданом, на квартиру не пошел, заночевал у старшины в казарме. Ну, а в четыре утра, сами знаете,— война!»

Заключительная беседа состоялась в больнице, в кабинете главного хирурга области.

Возле широкого окна стоял главный хирург, очень высокий, пожилой, но крепкого сложения мужчина, с обветренным, гладко выбритым лицом крестьянина, с седыми, зачесанными на косой пробор волосами, в коротком и тесном, будто с чужого плеча, накрахмаленном халате. В его рассказе история обороны, и наши пока еще не уложившиеся впечатления обрели стройность.

Он говорил откровенно, порой даже зло, негромко и сильно, не стесняясь выступивших слез. Говорил о тревоге мая — июня сорок первого года, о ночных пожарах, полыхавших на той стороне Буга, о пойманных и непойманных диверсантах, о той, казавшейся непростительной и преступной беспечности, царившей вокруг. В субботу начались гастроли Белорусской оперетты с расширенным, как было объявлено в афишах, составом оркестра. (Хирург подтверждал слова старшины-музыканта.) Командиры и политработники получили увольнение в город до понедельника. В крепости «крутили кинокартины». Сам хирург провел днем сложную операцию брюшной полости (в парке выстрелом в живот был ранен начальник городской милиции) и так устал от операции, что не поехал с председателем облисполкома в Беловежскую пущу охотиться.

Две недели не отходил хирург от операционного стола в оккупированном городе. Его поддерживали чаем и спиртом. Спасены были жизни нескольких десятков жертв воскресной бомбежки.

«А из этого окна,— хирург подвел нас к окну и показал на крыши светлых, хранящих на стенах следы шрапнельных разрывов особняков,— я наблюдал за тем, как день и ночь, вооружившись цейсовскими биноклями, фашисты с крыш и вон с тех деревьев следили за крепостью, откуда валил густой дым и к небу вздымались камни».

Жизнь хирурга могла бы лечь в основу драматического сценария о подвиге советского врача, но я не хочу отвлекаться...

Фильм посвящаем тем, кому восемнадцать, тем, кто окончил школы, поехал на целинные земли и зимовки, пошел учиться в институты, тем, для кого Великая Отечественная война — всего лишь история. Пусть узнают, увидят, обнажат головы...

●

Нам не дает покоя Гаврилов. Где он теперь, этот мужественный человек? Замучен ли в фашистском концлагере, освобожден ли нашими войсками или войсками союзников в сорок пятом?

●

На Художественном совете в ходе обсуждения сценария завязался спор о природе героического. Я вспомнил Ленинград в блокаде и сказал, что, строя под артиллерийским огнем укрепления, обтачивая на станках в промерзших цехах снаряды, разбирая на топливо деревянные дома, скалывая весной лед с мостовых ослабшими от голода руками и, значит, спасая Ленинград от угрозы эпидемии, ленинградцы не думали о том, совершают они подвиг или не совершают его. Ленинградцы просто делали дело. А за кольцом блокады говорили: «Герои, героический город». То же и в крепости. Уничтожая фашистов, доставая из Буга воду для детей, перевязывая раненых, бойцы гарнизона делали трудное ратное дело. И еще я сказал, что нахожусь в непримиримой вражде с так называемыми фильмами-эпопеями. «Бессмертный гарнизон» для меня фильм о майоре Батурине, военвраче Кондратьевой, старшем политруке Руденко, старшине Кухарькове, сержанте Мирзояне, красноармейцах Демине, Голеве, Бугорке, то есть фильм о рядовых советских людях, воспитанных партией, всем нашим общественным строем, верных воинскому долгу и данной Родине присяге.

●

И. А. Пырьев познакомил меня с Эдуардом Казимировичем Тиссэ: «Ваш главный оператор и ваш сорежиссер».

Я спросил Тиссэ — нравится ли сценарий.

— Да, за исключением эпизода воспоминаний в подземелье.

Я рад. Для меня имя Тиссэ неотделимо от революционного опыта советской кинематографии, от опыта мастеров старшего поколения, на картинах которых учились мы — мальчишки, студенты московского ГИТИСа.

●

Уже есть комната на третьем этаже с надписью «Бессмертный гарнизон», два стола, несколько стульев, телефон. Уже формирует группу директор Осман Хасанович Караев, и я уже пишу режиссерский сценарий.

М. И. Ромм говорит: «Сценарий не имеет ничего общего с картиной. Это для сметы». Ю. Я. Райзман говорит: «Прикидка, не больше».

Но что же такое режиссерский сценарий?

Партитура фильма? Мое отношение, моя трактовка литературного сценария? Но я находился все время рядом с автором, и у меня нет второго какого-то отношения. Если «ви́дение фильма», то — приблизительное. Я чувствую, что и у Тиссэ оно такое же. Вероятно, чего-то недопонимаю.

Показал черновик режиссерского сценария художественному руководителю мастерской — Льву Оскаровичу Арнштаму.

— М-да... По совести?

— Конечно.

— Первая половина — ерунда!

А в первой половине пролог. Как легко было написать автору фразу: «Вам, окончившим школы», и как трудно, оказывается, переложить ее на язык кинематографа.

Юноши и девушки выбегают из школы на улицу. Получается перемена. Выходят справа и слева парами, соединяются в одну шеренгу... Получается физкультурный парад. Медленно поднимаются на Красную площадь. Восходит солнце... Аккордеонисты играют вальс... Традиционно и... плохо. Фраза: «Едут на целинные земли».

Вокзал. Толпы провожающих. Кто-то передает букет цветов. Почему цветов? В хронике видел проводы комсомольцев. Зима. Мороз. Окоченевшие музыканты. Над головой плывут чемоданы, свертки. Плачет старуха. Дочь успокаивает мать, и у самой на глазах слезы. Митинг. Секретарь райкома комсомола произносит напутственную речь. Это в Москве, на Казанском вокзале. А в Минске подвыпившие ребята пляшут на платформе тустеп. И никаких речей. А в Одессе — множество матросских бушлатов и идет дождь.

Не хочется инсценировок. Тревожит пролог. Делюсь с Тиссэ. Эдуард Казимирович говорит: «Снимем, проверим».

Вернулись совершенно разбитыми из Белых Столбов. Просмотрели три тысячи метров трофейной немецкой кинохроники, три тысячи метров бомбежек, пожарищ, черного дыма.

На экране Брестская крепость. Северные ворота. Объятые пламенем улицы Бреста. Сорванные вывески на русском и польском языках. Трупы.

«Бессмертный гарнизон» должен стать фильмом о мире. За мир отдали жизнь наши герои. Люди, берегите мир!

●

Под руководством Л. О. Арнштама дорабатываем режиссерский сценарий.

Я предупредил, что без стеснения буду задавать ученические вопросы, потому что постановка картины для меня одновременно прохождение пяти курсов ГИКа.

Боже мой, до чего же я был наивен две недели тому назад, думая, что, передиктовав машинистке литературный сценарий, втиснув в «графы» номеров «кр.», «ср.» и «общ.» планов повествование и диалог, я тем самым сочинил режиссерский сценарий! А для пролога наш синклит ничего интересного придумать не может. Не спасают «динамические композиции, снятые со статических точек...».

●

Долго не делал записей, не до дневника было мне все эти дни. Еще не начали снимать картину, а уже ни на что другое, кроме студии, нет времени.

Мы с Э. К. Тиссэ договорились делать не только актерские пробы, а как бы эскиз будущего фильма.

Из павильона в павильон за нами кочевали две шершавые стенки, патронные ящики, пулемет, винтовки, три автомата, каски, несколько табуреток, стол.

Я поражался изобретательности Эдуарда Казимировича. Папиросный дым, тень от штыка и настроение в кадре создано.

К пробам готовились тщательно.

Каждый приглашенный актер выслушивал развернутую экспозицию образа. Выбирались самые драматические куски, но к ним актер подводился постепенно. Репетировали исподволь, а не в канун смены и тем паче не в павильоне. В павильон актер приходил одетым, загримированным, точно зная, что́ ему надлежит играть, кто партнер, какой отрезок времени берется, что происходит на земле, кто

из обороняющих крепость жив, кто убит, какие события предшествовали данному эпизоду.

...В цокольном этаже заколачивают фанерные ящики. «Бессмер. гар. станция назначения Брест. Получатель Ю. В. Гальковский. Отправитель «Мосфильм».

Как говорится, пути к отступлению отрезаны. Выезжаем в экспедицию.

Брест. 23 июля 1955 г.

Новый начальник гарнизона принял нас холодно. Он сидел за письменным столом, мы — за покрытым зеленым сукном столом заседаний, и, не поднимая на нас глаз, делал записи в толстой тетради. Было похоже, что он вел стенограмму.

Сценарий начальнику не нравился. На носу полевые занятия. Прогноз погоды так на так. Консультанта выделить не может. Складское помещение под пиротехнику высвободит. Винтовок не даст. «Хлопочите в горвоенкомате». Фотоснимки крепостных развалин принимает как дар в фонд Музея обороны. Пропуска по списку комендант заготовит. Эх, возни много. Кинематограф — искусство канительное. Знает. Был советчиком у Игоря Савченко, когда тот снимал «Богдана Хмельницкого».

...Начальник встал, надел кожаные перчатки, фуражку, одернул китель и вдруг просто и от этого по-молодому сказал:

— Махнем, что ли, в крепость?

Я ожидал увидеть битый кирпич, нагромождение бетонных плит, арматуры, а склоны фортов заросли густым кустарником, отчего стали похожими на холмы. Разрослись кроны деревьев. Вытянулись придорожные тополя. Спасительную тень бросают на землю ветви дубов. Поют птицы. На крепостных стенах трава по пояс, а сами стены аккуратно покрашены белой краской, а где разрушены, чисто вымыты летними дождями и высушены теплым ветром.

...Пасется скот. На берегу Буга, закинув удочки, сидят рыбаки. Под кленом, прикрепив к стволу зеркальце, бреется старшина. Солдаты стирают гимнастерки, белье, купают лошадей, женщина гонит хворостиной корову, дежурный по кухне в поварском колпаке и пожелтевшем фартуке кормит остатками обеда свиней; раскачивая ветхий мост, проезжает крытый фургон военторга, на плацу проветриваются матрацы, на подоконнике второго этажа тренькает на балалайке «Барыню» обмазанный лечебной синькой боец.

И как зимой, на путях отрывисто гудят маневровые паровозы и отчетливо слышится голос, объявляющий по радио о прибытии поезда.

— Снимайте,— говорит начальник,— ваша служба такая!

●

Еще в павильоне, объясняя схему устройства аппарата «Митчел», товарищи мне говорили:

— То, что вы видите в объектив, то вы увидите и на экране. В объективе — все в общем правильно.

А на экране? Мне не терпится поглядеть отснятый материал, но мы сами задерживаем отправку по каким-то планово-экономическим, не доступным моему пониманию причинам.

Погода — нельзя желать лучшего. Солнце с шести утра и до позднего вечера. Мы взяли стремительный темп. «Давай, давай!» — только и слышится на площадке. Снимаем фрагменты первого боя, точно придерживаясь сценария. Настроение хорошее.

Эдак за месяц и натуру отснимем, тем более что в нескольких километрах от крепости, на Ковельском шоссе, А. Л. Фрейдин заканчивает постройку объекта «Концлагерь».

Но как-то ко мне подходит Татьяна Сергеевна Лихачева, отводит в сторону и шепотом говорит:

— А вы спокойны за материал?

Я неопределенно пожимаю плечами.

А через несколько дней отводит меня в сторону звукооператор В. И. Киршенбаум:

— Вам нравится то, что мы делаем?

И я опять неопределенно пожимаю плечами.

А как-то, пронося мимо аппарат, Петр Абрамович Сатуновский, пребывающий в распрекрасном состоянии духа, подмигнув, говорит:

— Халтурим, ей-богу.

Я на него рассердился.

Снимаем атаки, контратаки, рукопашные схватки. Меня отвлекает масса второстепенных вещей. Облако. Направление ветра. Гудок паровоза. Солдатская песня. Все это важно, конечно, все имеет значение, но я менее внимательно, нежели следует, слежу за игрой актеров. Насколько проще в павильоне!

Ночью я затащил в номер Тиссэ.

— А не кажется ли вам, что мы увлекаемся баталией?

— Но это написано в сценарии.

— А не кажется ли, что теряем людей?

Тиссэ молчит.

Затерялись в гуще бойцов наши герои, и не отличишь, где Гоголев, где Бугорок. Придумать бы каждому из них линию поведения в первом бою.

Веруя в непогрешимость литературного сценария, воспитывая в актерах уважительное, как в театре, отношение к каждому слову, к каждому знаку препинания, я все же никак не могу взять в толк нескольких ремарок.

Написано: «В грозном молчании шли они в первую в своей жизни атаку».

— Снимем — проверим,— неуверенно говорит Тиссэ, смущенный моим вопросом.

На площадке. В первой цепи атакующих с винтовкой наперевес Батурин. От двух установленных на фундаменте разбомбленного Белого дворца аппаратов навстречу полку Красной Армии движутся фашисты. Облако на какую-то секунду прикрывает солнце, и огромные полосы теней пробегают по земле.

— Внимание, начали!

Но когда происходит все это? На рассвете 22 июня 1941 года или под Полтавой при Петре? Но под Полтавой смешались в кучу кони, люди, и залпы тысячи орудий...

На раскладном стуле устроился тучный офицер, бывший фронтовик.

Спрашиваю:

— На войну похоже?

— Это ведь смотря на какую... — посмеивается в усы офицер.

Нечего мудрить. Действие происходит в натуральной Брестской крепости, на исторических местах. Горят, горят дымы, и в грозном молчании движутся цепи.

Отбой. Пять дублей общего плана в кармане. Глядел в визир. Живописно. Значит, как учат опыт-

ные кинематографисты, живописно будет и на экране.

Но будет ли правда?

Дежурная по этажу вручила телеграмму от И. А. Пырьева. Дирекцией просмотрена первая партия материала. Допущены ошибки. Не найдена атмосфера. В Брест выехал Арнштам.

●

Пишу ночью. На кровати, непрестанно ворочаясь, спит Арнштам. А я спать не могу и читать не могу, и худо на душе, как давно не было худо.

...Утром встретили Арнштама — и сразу в кинопрокат просматривать материал.

На что похоже то, что я увидел на экране? На замысел фильма? О, нет! На детство. На впечатления детства, на картины Госкинпрома Грузии первых месяцев существования этого треста. Не хватало только тапера и дребезжащего пианино. Погонные метры брака! Дай бог отобрать пять-шесть эпизодов. Лупит солнце. Бегут в белоснежных рубахах красноармейцы. Чистенькое, свежевыкрашенное здание. Заросшие сорняком крепостные стены. Нелепые цепи атакующих в... грозном молчании.

Куда я глядел? Разве это война? Разве в сентябре сорок первого под Ленинградом?.. Как было под Ленинградом?

Бригада морской пехоты шла в Ленинград из Кронштадта на транспорте мимо Петергофа, занятого фашистами. На набережной Выборгской стороны матросы пересели в автобусы, открытые интуристские «линкольны». Вышли из машин под Урицком. Построились и... вперед, мимо развороченных бомбежками домов, мимо сваленных железных мачт, через черные воронки, через насыпь железной дороги, через сорванные провода электрички, вперед по картофельному полю, по полю ржи, топча матросскими башмаками колосья. Пахло дымом. На горизонте полыхало пламя. Был солнечный день, но я готов поклясться, что никто из нас не видел солнца, потому что война — это горе, а горе и солнце несовместимы.

Первая в жизни атака... В моем взводе моряки по пятому году службы — механики, комендоры, радисты. Идем в бушлатах, бескозырках, рассыпаемся цепью. Команда — бежим. И ни один матрос не бежит молча. «Ура», брань, порывистое дыхание, крик комиссара: «Балтийцы, позади «Путиловец»!» Падают убитые. Не выпуская из правой руки автомат, левой рукой мичман закрывает рану на плече. Сочится кровь...

Почему я забыл эту первую атаку в жизни, почему не потребовал от художника обработки натуры, почему не скосили траву, не опрокинули телеграфные столбы, не забросали плац битым стеклом, вышвырнутыми из казармы взрывной волной рамами, не изодрали гимнастерок? Почему я позволил людям, играющим немцев, аккуратно обходить лужи у Северных ворот? Неужели нужна была телеграмма директора студии? А мои глаза? Три недели угара!

...Занимается утро. Хоть бы не было солнца. Завтрашнюю съемку отменяю.

●

Проводили Л. О. Арнштама. Он пробыл сутки, но взбудоражил нас основательно. Он иронизировал над оправдательным лепетом моих помощников и не принимал в расчет ссылок на трудности. Я занял, как мне кажется, единственно верную в сложившейся драматической ситуации позицию — категорического неприятия материала. Жаль трех недель, денег, пленки, труда рабочих. Хуже всего полумера, а вредней всего самоамнистия.

Каждый кадр — премьера, с той лишь разницей, что потом, когда сложишь картину, не пройдешь за кулисы, не скажешь актеру: «Голубчик, учтите...»

Корень ошибок в потере этого чувства и чувства правды, без которого грош цена нашему фильму!

Может быть, в чем-то повинен сценарий?

Но заподозрив в недобром сценарий, не уподобился ли я капризному актеру, сваливающему вину за плохо сыгранную роль на автора, бесстыдно сменившему влюбленность в пьесу на огульное и бездоказательное порицание?

Однако почему же бесконечен первый бой? Не занимают ли атаки и контратаки непомерно много места?

Прерываю. Внесли телеграмму. Приезжает Симонов.

●

Ночью еще одна телеграмма: «Просмотрели вторую партию материала. Захар Маркович, удивляюсь вашей беспомощности. Пырьев».

●

Четыре дня не снимали, а сделали много для фильма, и сделали конкретно вот что. Втроем: Симонов, Тиссэ, я — несколько раз обошли крепость. Перечитали, переосмыслили кусок «первого боя» и пришли к единодушному выводу, что кусок этот надлежит переписать. Внутри имеющегося варианта заложена тенденция баталии широкого масштаба. А вся привлекательность и новизна «Бессмертного гарнизона» не в сражениях и не в подрывах танков — новизна в людях. И коль скоро исчезают люди, исчезает за пиротехникой линия людских взаимоотношений, исчезает и самый дух сценария.

Автор сценария предложил дать бой отраженно, через переживания женщин, укрывающихся в подвале дома начсостава. Здесь мать и жена Батурина, Коля, Леночка, Варя, жена капитана Устинова и еще несколько десятков жен и детей командиров. Женщинам страшно. Наверху стрельба, крики, стоны. Чередование подвала и двора цитадели усилит напряжение. Мы вольны ставить многоточия, пропускать перипетии, концентрируя внимание зрителя на самом, с нашей точки зрения, важном, на поведении в бою Батурина, Руденко, Кухарькова, Демина, Гоголева, Мирзояна, Бугорка, молодого красноармейца. Выкинули дуэль устиновской пушки с фашистским танком, «грозное молчание», нелепое пение Кухарькова, суетню, кузьма-крючковское бодрячество, черт его знает откуда просочившееся в материал.

И стало легче...

●

Опять снимаем «Первый бой», но уже по новой, утвержденной дирекцией сценарной и режиссерской разработке.

Теперь на площадке — художник; Голышев и Тамбиева пристально следят за кадром. На тележке установлен диг. Пиротехники закрывают солнце дымами — воссоздаем атмосферу раннего утра.

Договариваемся переснять эпизод «Прилет ястребка».

Раньше в окнах, в проломах стен стояли бойцы и криками «ура» приветствовали пролетающий в небе краснозвездный самолет. Кто-то образно назвал эти крики криками болельщиков на стадионе.

Помнить, что опасно высовываться — подстрелят. Помнить, что бойцы устали, что это четвертый день обороны. Помнить, что прилет ястребка — это рождение надежды, потому что радиус полета его невелик, значит, где-нибудь, не дальше двухсот пятидесяти километров от Бреста, аэродром советских войск.

В окне казармы старуха, мать одного из командиров. Глядя на ястребок, старуха крестится. Руденко и Мирзоян следят с колокольни костела. Ничего не говорят, только устало улыбаются. Руденко кладет руку на плечо Мирзояна. Гоголев и Бугорок, забравшись на подоконник, щурятся: солнце мешает. Из подвальной щели выглядывает женщина, и слезы застят ей глаза. Александра Петровна и Варя перестают скатывать бинт, их внимание приковано к небу. Пограничник и лейтенант Тишкин тяжело дышат... В проломе стены Батурин и Кухарьков. У Кухарькова ломоть хлеба. Его задача — накормить майора.

Каждое окно — крохотная новелла.

●

...Жаркий полдень. У выхода из цитадели тлеет деревянная ограда. Лежит опрокинутая колесами кверху противотанковая пушка, валяются железные каски, противогазы, немецкий офицерский мундир. Прекратилась стрельба. Тишина такая, что слышно, как в пожелтевшей от огня и зноя листве стрекочет кузнечик. В поднебесье — треугольники журавлей; когда дым на земле, чуткие к человеческой беде птицы улетают.

В прокопченной порохом арке Северных ворот появляются женщины. Впереди старуха с белой тряпкой в костлявой руке и Мария Николаевна. Сзади скорбные фигуры жен и детей, уходящих в плен. Опираясь на палку, прямая и гордая, идет старая женщина. Идет высокая, рыжая, со следами красоты на измученном лице жена командира. Ребенок обхватил руками шею матери. Девочка с перебинтованной головой, в красноармейской гимнастерке. Замыкает шествие трехлетний мальчик в помятом матросском костюме. Мальчик поднимает ветку, ударяет по колесу противотанковой пушки.

И вдруг — рыдания. Оборачиваюсь — за нами плотной стеной стоит толпа жителей Бреста.

Мы отобрали для съемки этого эпизода вдов и матерей героев. Люди вторично переживали трагедию.

●

Эпизод подъезда танков к концлагерю снимали в нескольких километрах от Бреста, там, где в годы оккупации был фашистский концлагерь и где расстреляно было фашистами несколько тысяч советских граждан. Роя ямы для столбов, саперная лопата натыкалась на человеческие черепа.

За железными воротами—сосны и квадратные коробки служебных помещений.

Как и в эпизоде ухода женщин в плен, мы отдали предпочтение бывшим военнопленным, томившимся в этом концлагере.

Начинаю понимать, что одним из притягательных свойств кинематографа станет для меня натура. Натуральные места действия и подлинные участники событий, привлекаемые к съемкам.

А декорация бутафорская, и, чтобы скрыть фанеру, Тиссэ приказывает пиротехникам нещадно дымить.

Плохо у нас получается Германия.

По Ковельскому шоссе, похожему на Эльбингское, танкам не разрешено ходить. Колесили, искали, вокруг Белоруссия — перелески, болота, луга и никаких примет немецкой автострады.

Ночью на станции Брест-Товарная при свете прожекторов лебедками, кранами разгружали одиннадцать платформ трофейных орудий, пятитонками волокли их сюда, опрокинули на асфальт, подожгли — это якобы разгромленная советскими штурмовиками колонна. Танки пойдут по обочине, а там молодые посадки. Боюсь, не спасут нас нехитрые приспособления. Но как быть? Даже Э. К. Тиссэ изменяет спокойствие, и он больше не говорит: «Снимем — проверим».

●

К зданию кинопроката подъехал пикап, соскочил киномеханик, взвалил на плечи мешок с коробками и понес сдавать картину. И я вдруг очень ясно представил миллионную аудиторию, для которой делаем «Бессмертный гарнизон». Полевой стан, сидящих на земле под открытым небом трактористов, кубрик корабля, солдатскую столовую, палубу рыболовецкой шхуны, избу зимовщиков, столичный зал... Одновременно от Баренцова до Черного моря!

Одна из тысяч давно открытых Америк, но я ее открываю для себя впервые!

●

Программа Бреста исчерпана. Десятого сентября трогаемся в Бендеры. Поблагодарили помощников, вставили стекла, покрасили заборы: ликвидировали последствия нашего творчества. Группа устала, отдохнем в дороге.

●

Поезд отходит от платформы. Вдоль вагона бежит Герой Советского Союза майор Доценко. Обгоняя Доценко, бегут офицеры, солдаты.

Мы стоим с Крючковым возле окна.

— Знаешь,— говорит Крючков,— почему-то грустно.

— Знаю... И мне...

●

В Бендерах жара и пыль — одежда становится серой. Центральные улицы в зелени, асфальте и белых домах. Ходят пожилые молдаванки в черных платках. По вечерам шарканье ног под окном, кажется, весь город вышел на главный проспект.

Вывески, как на полотнах Шагала: франт в однобортной тройке. Фантастически вытюжены брюки. Острые носки штиблет. Надпись — «Готовое платье».

Чистые, молодые голоса, прекрасные песни на молдавском, русском, еврейском.

Базарная площадь — телеги, волы, арбузы. Крытый рынок — красные перцы, виноград, брынза. На окраине мельница и труба шелкоткацкого комбината. Проспект упирается в железнодорожную платформу. Здесь новое здание вокзала — шпиль, арки, колонны. Местные поезда — четыре, пять

маленьких битком набитых вагонов, пассажирский Кишинев — Одесса, скорый Москва — Кишинев. Это успел увидеть в первый день и вечер, когда как разведчик обходил город. Но это не все, потому что проходил мимо новых домов, школ, техникумов.

Старинная крепость. Рвы, башни, каменные стены, бывшие укрепления, пыльные акации, памятник героям русско-турецкой войны.

В Бендерах нам предстоит снимать мир и войну. Как снимать мир?

Есть два решения. Первое. Мир — это праздник, нарядно одетая толпа, музыка, танцы в парке. Второе. Мир — это жизнь, быт, где не каждый день музыка, где люди одеты по-разному, где отец приходит с работы и семья обедает за одним столом, где дети приносят отметки из школы, мастерят скворешники, гоняют футбольный мяч.

У К. М. Симонова написано: «Батурин едет на извозчике. Субботний вечер...»

Действие происходит в Бресте, городе, недавно ставшем советским. Нужны приметы юго-западного города в архитектуре, в людях. Пригодится шагаловская вывеска, особнячок, выстроенный в подражание Корбюзье, старинный фонарь, забор, скамейка, крыльцо, афишная тумба, пивной, похожий на вафлю и оттого прозванный «гофрированным» ларек, ставни, калитка, герань в окне, легкая занавеска.

Как в каждом южном, юго-западном городе, в Бресте по вечерам жизнь из квартир выносится на улицу.

...На крыльце сидит семья. Из парикмахерской выходит последний клиент, мастер развязывает тесемки халата. Зубной врач прощается с больным. Бредет старый еврей в котелке. Возле калитки традиционная парочка влюбленных: он проводил ее, теперь она провожает его, потом он опять проводит ее; у калитки остановка для милого щебетания ни о чем, просто влюбленным не хочется расставаться, вот он и говорит: «Теперь ты проводишь меня до цветочного магазина». На другом крыльце при свете керосиновой лампы — азартное метание карт. Семенящей походкой куда-то торопятся монахини. Из парка возвращается молодежь, и на тротуаре уже тесно.

Это фон для мира, и будем снимать именно так, категорически отметая «праздничное» решение.

Эпизод Вари и Гоголева перенесем подальше от парка. Выберем Варе и Гоголеву глухую улицу, погасим свет, закроем ставни. Хорошо бы где-то залаять собаке, прогудеть паровозу. Что же касается вокзала, двора цитадели, то и в этих эпизодах, объединенных названием «Проводы Батурина», не забывать о бытовых подробностях.

Перед большим домом развесить белье, густо населить двор детьми, усадить на скамейке женщин, письмоносцу раздавать письма, на балконе выбивать ковер...

Условились с Эдуардом Казимировичем Тиссэ снимать проход Батурина и Марии Николаевны панорамой с движения, раскрывая обычную, специально не прибранную и, стало быть, правдивую атмосферу второго плана.

●

Восемь утра. Дождь. Группа собралась в гостиной второго этажа гостиницы «Молдавия». Будем сидеть и ждать просвета в тучах. Дни стали короче. С Днестра дуют холодные ветры. На тротуарах желтые листья. Пахнет соломой и яблоками — запахом осени.

— Было это,— слышу я голос Виктора Митрофановича Викторова,— на Украине. Небо чистое, только одно облачко кружится вокруг солнца. Маленькое, в размер пятака. Пятак закрывает солнце и открывает, закрывает и открывает... Ни черта не сняли. Вредное, доложу вам, облачко. Ай-ай-ай...

Народ смеется.

С тех пор как с нами Викторов, смех часто звучит на площадке. Смеемся мы, смеются люди, глядящие на съемку. Работает он легко, без натуги. Все повинуются ему беспрекословно.

Его всюду окружают дети — в крепости, на вокзале, на улице.

— А ну, подойди сюда, мальчик, я тебе покажу перочинный ножик с шилом, штопором, гаечным ключом и отверткой.

Мальчик подходил.

— Вынь палец изо рта.

Мальчик вынимает палец.

— Сперва мы съедим конфету.

Викторов достает из походного «буфета» конфету.

— Что это, дядя?

Мальчика заинтриговал металлический рупор, перекинутый через плечо у Викторова.

— Орудие производства,— вставляет кто-то из нас.

— Ай-ай-ай. Разве можно пугать ребенка такими словами? — Виктор Митрофанович неодобрительно качает головой. — Это волшебная трубочка.

Мальчик забывает про ножик, Викторов садится на корточки и трубит в рупор, как заправский горнист.

— Ты генерал?

Мальчик трогает серебряные пуговицы на гимнастерке Викторова.

— Нет, я полковник.

— А где твои погоны?

— Я старый, очень старый полковник, и мне разрешается иногда оставлять погоны дома.

И они друзья уже, и, завидя мальчика на следующий день, Виктор Митрофанович кричит через всю улицу: «Здорово, хлопчик!»

Детей любят хорошие люди.

Мы смешно отпраздновали тридцатилетний юбилей его кинематографической деятельности.

На прошлой неделе, едучи на съемку, я спросил в машине: «Сколько лет вы в кинематографии?»

— Тридцать.

— Когда исполнилось?

— Между прочим, сегодня.

Пока ставили кадр, П. А. Сатуновский успел сбегать в палатки к участникам массовки, и неожиданно для Виктора Митрофановича шеренги прошли мимо него строевым шагом и в такт ноге проскандировали: «Привет юбиляру».

Были сочинены, отправлены и доставлены на площадку шуточные поздравительные телеграммы от всех участников группы. Н. А. Крючков организовал капеллу, пропевшую кантату в честь юбиляра. Владимир Уваров сфотографировал Викторова с нами, умчался в город, проявил, увеличил, отпечатал большой портрет. Борис Александрович Соколов был делегирован на рынок купить муки, сахара, масла и в церковь — купить свечи.

К обеду был подан торт, горели свечи, висел портрет, в вазе стояли цветы и, как полагается на юбилейных торжествах, к потолку летели пробки.

В письме, врученном мне Виктором Митрофановичем, Л. О. Арнштам писал: «Отбываю в октябре в Болгарию по поводу «Димитрова». Имей в виду, Викторов — мой. Вернусь — забираю».

Я тогда спросил Викторова:

— Как устроились?

— Прилично. Пошли на рекогносцировку.

Это через несколько минут после приезда.

Вышли на проспект.

— Ай-ай-ай. Юг... Обожаю...

Я уловил южный акцент в голосе, а когда повернулся к нему, увидел задумчивое улыбающееся лицо человека, вероятно, вспомнившего что-то бесконечно симпатичное и дорогое.

...Мне думается, мы повзрослели. В Бресте было детство, в Бендерах — отрочество. Сказывается опыт.

Оставшиеся фрагменты «первого боя» снимаем параллельно. С В. М. Викторовым — Б. А. Соколов либо П. А. Сатуновский и великолепный трюкач А. А. Алешин. А. А. Алешин получает от режиссуры задание, тренирует «солдат», показывает боевой кусок, и после внесения поправок (а иногда и без них) кусок снимается. По вечерам — мир. Фон для мира. Варя и Гоголев, вокзал, проезд Батурина на извозчике, проход Батурина по двору цитадели, эпизоды с четой Устиновых, Руденко и Марией Николаевной.

И было бы все хорошо, но...

...Но сводит с ума аппаратура и пленка. Э. К. Тиссэ, операторы П. А. Сатуновский и Б. А. Соколов, как летчики в гражданскую войну, летают не на аэропланах, а на гробах. Выручают отвага, железные нервы и гигантское самолюбие. Подход немецких танков, например, для страховки берем тремя аппаратами — по десять дублей, и в результате из тридцати — два пригодных, остальные — технический брак!

...Но томительное ожидание телеграммы из Москвы об очередной партии материала.

...Просвет в тучах. Гудит «Победа». В крепость!

●

И вот она, телеграмма: «Прилетайте Москву один день». Катастрофа с материалом?

Группа взбудоражена. Загибая пальцы, вслух перечисляют отснятое в Бендерах. Готов поручиться — катастрофы нет. Звоню в Москву. Ни Арнштама, ни Пырьева, ни Симонова — никого не застаю дома.

— Девушка,— говорю я в трубку старшей телефонистке Кишиневской междугородней, через которую соединяют Бендеры с Москвой,— звоните мне каждый час.

В номере тесно. Люди сидят на диване, стульях, кровати, на краешке письменного стола.

Курим, пытаемся шутить.

Посылаем нарочного на соседнюю улицу за администраторами, пусть на всякий случай придут, а вдруг что-нибудь экстраординарное, о чем в телеграмме не напишешь, и нужно доставать билеты в Москву? Но один день неизбежно растянется на три — туда, там, обратно, а на дворе октябрь, и по утрам свинцовые тучи.

Звонок.

— Абоненты не отвечают.

Ждем.

Звонок.

— Абоненты не отвечают.

Ждем.

— Что завтра? — тихо спрашивает Тамбиева.

— По плану! — взрывается Караев.

Приходит Виктор Цируль, опускается на корточки.

— Меня одного хватит?

— Хватит,— печально вздохнув, говорит Караев.

В половине первого ночи отзывается Арнштам. Отвратительная слышимость, свистки, треск. Мои слова дублирует телефонистка.

— Что случилось? Зачем нас вызывают?

— Для разговора.

— Как материал?

— Что, что?

— Вас спрашивают про материал,— дублирует телефонистка.

— Приличный.

— Просто для разговора?

— Да, да.

Вздох облегчения проносится по номеру.

— Просто для разговора просим у дирекции разрешения не прилетать. Смею напомнить — осень.

— Да-да, и в Москве дождь.

— Ага!

— Ты чего агакаешь?

— Вы почему агакаете?— дублирует Арнштама телефонистка.

— Я тебе напишу письмо.

— Пиши.

Кладу на рычаг трубку, вытираю взмокший лоб.

— Спать, спать,— устало говорит Лихачева.

Люди расходятся: мне не заснуть. Сажусь за дневник.

●

О каждой партии материала Лев Оскарович присылает пространные письма. Я привык к толстым пакетам, к неразборчивому почерку и к часто спорным, но всегда интересным мыслям моего художественного руководителя. Буду ждать. Дня через три московский скорый доставит пакет с одиннадцатью или двенадцатью страницами, где в конце прочту обязательно: «Работай не в корзину, а в картину. Поцелуй Тиссэ и Таню Лихачеву».

●

Очередное письмо, задевшее меня, как никогда прежде не задевали письма. Арнштам пишет о куске мира. Почему развешивают белье перед жилым домом, почему бегают дети — это разве школа? Почему Варя и Гоголев не под городскими часами у выхода из парка, почему нет нарядной субботней толпы? Кто этот бородатый старик, прошедший на втором плане, и вообще где поэзия?

Мы разно, вероятно, понимаем и в разном видим поэзию.

Жаль, что нельзя встретиться и поговорить. Разговоры, как убедился в Бресте, полезны двум сторонам и не только потому, что в разговорах и спорах рождается истина, а потому, что, несколько отстранясь, холодней и спокойней начинаешь относиться к сделанному.

...С двадцатых чисел июня, скоро три месяца, как живу в поездках. Надел сапоги, гимнастерку, шинель. Это для самочувствия. Подружился

и сблизился с добрым десятком новых знакомых. Всех называю по именам. Знаю, откуда родом ребята, помогал невестам письма сочинять. Едим вместе в местном буфете за круглыми, не покрытыми скатертями столами. Стоят бутылки вишневого лимонада, а в кружках бендерское пиво. Развязываются языки. И про работу наслышался и про вести от родных. Какой урожай в Воронежской области, как хлопок собирают в Коканде, как нефть добывают на Кубани в Ахтырке, как роют туннели в Армении, как открытым способом в Казахстане угольные пласты разрабатывают и насколько открытым способом быстрей и дешевле.

...Женщины и дети — всегда на площадке. Они нам помогают. Они принесли из своих квартир занавески, герань, ковры. Они преобразили трехэтажный жилой дом.

А дети... Детьми была полна Брестская цитадель, дети и здесь всюду с нами — девочки в ситцевых сарафанах, мальчишки в утративших свой первоначальный цвет лыжных шароварах — веселые, горластые, любопытные, готовые по зову Викторова переплыть десять раз Днестр, запустить в небо бумажного змея, зажечь шашку дыма, безропотно, часами держать зеркальный отражатель.

Чем заняты жены, если они во дворе?

Сидят на скамейках, вяжут, беседуют, развешивают белье, пересыпают нафталином зимние вещи, читают, штопают мужнины носки. Они обсуждают разные новости, предстоящие съемки, приезд молодой девушки из Ленинграда, неудачное сватовство соседа, читательскую конференцию по книге Вас. Гроссмана «За правое дело», фасон платья, цены на базаре, рецепты блюд, прически.

Громко играет местный оркестр.

— Наши играют,— говорит, не отрываясь от вышивки, загорелая брюнетка. — Это наш оркестр.

Для меня быт — тепло жизни. Я не представляю наш фильм без быта. И военного и мирного. Я вижу, чувствую поэзию в этой воркотне о местных новостях, о ценах на базаре, о новом способе стирки белья марганцовкой.

Я не знаю ничего выше драматургии А. П. Чехова и А. М. Горького. Я перечитываю «Три сестры», «Вишневый сад», «Егора Булычова», «Варваров». В последнем акте «Дяди Вани», после отъезда Елены Андреевны, профессора Серебрякова и Астрова, звучат слова: Мы еще увидим небо в алмазах и знаменитое «Мы отдохнем». И тут же счет: «за гречневую крупу», «за сено», «за подсолнечное масло»... Когда я перечитываю это место, меня охватывает восторг. Этот сплав ангелов и подсолнечного масла гениален!

Моя поэзия ходит по земле, спит на кроватях, пьет водку, обедает в столовой нарпита, ездит в жестких вагонах, свистит в темноте клубного зала, когда обрывается лента у киномеханика, покупает на рынке цветы — там они дешевле, — играет в подкидного, охотно смеется, хранит на этажерках номера «Огонька» с литографиями Левитана, Сарьяна, Серова.

И я не знаю в искусстве ничего сильнее приема контраста. В субботний вечер перед жилым домом висело белье. Да, да, белье — самые обыкновенные кальсоны со штрипками и грубого полотна нательные рубахи. И очень красивая женщина с обнаженными руками выжимала в тазу футболку. И кому-то принесли курицу. Да, да, самую обыкновенную квохтуху. А девочки прыгали через скакалки. Да, да, через самые обыкновенные веревочные, с двумя деревянными ручками скакалки.

Стал бы я целовать девушку на главном проспекте под городскими часами, делал бы ей всенародное предложение быть моей женой? Нет! Так почему же Гоголев должен, если я этого не делаю? Он не глупее меня, когда мне было двадцать.

Через несколько часов война. И по двору, где висело белье, побегут под огнем старуха, которой приносили курицу, очень красивая женщина с обнаженными руками, девочка, прижимающая к груди кошку, взлохмаченная, смертельно напуганная Варя, побежит Мария Николаевна в тапочках, надетых на босу ногу, и Гоголев понесет сраженную осколком Устинову. У него шрам на шее. У него прорвана гимнастерка. Он уже был в бою.

И тогда зрителю вспомнится мир, и бесконечно далекими и прекрасными покажутся двор, белье, веровочка-скакалочка, пустынная улица Бреста, где целовались Гоголев и Варя, цокот копыт извозчичьей клячи, грустная улыбка еврея-извозчика, ироническая реплика Батурина «Варвара Петровна», переборы струн гитары, счастливый хохоток молодоженов Устиновых.

Я напишу это Арнштаму. И еще я напишу о том, что просмотр разрозненных планов, дублей с хлопушкой, с криками «начали», «стоп», «хорошо» без нас и, следовательно, без комментариев — штука опасная. Мы видим эпизод смонтированным, вставленным в движущуюся колонну сюжета.

Я вырос в театре и не отрекусь от театральных обычаев. По этим обычаям, художественному руководству, дирекции сдаешь, скажем, два акта из четырех, в фойе, в выгородке, на актерах приблизительные костюмы: платок, фуражка, сапоги... Выслушаешь замечания, советы, соглашаешься и тогда принимаешь, не соглашаешься — споришь.

Ну, а тут ежедневно премьера, и то, что снято сегодня,— снято; потрачены деньги, пленка, время, снято не для «корзины, а для картины». А многое хочется переснять, как иногда хочется перекроить мизансцену после прогона в фойе двух актов. В театре — перекраиваешь, а тут метраж, номер кадра, телеграмма в плановый отдел студии, галочка в журнале, рапорт в главк. И нужны фундаментальные мотивировки, на каком, дескать, основании. А если нет никаких оснований, кроме совести режиссера? Хочу лучше потому, что могу лучше. Зрителю нет дела до галочек и рапортов. Он — зритель. Я его уважаю, и я его стесняюсь.

— А лимит пленки? — мягко и совсем не по-директорски говорит Караев. — Вы семь раз отмерьте.

Отмеряем.

— Рисуйте с Тиссэ кадрики.

Пробовали. «Точка, точка, запятая, минус — рожица кривая». Примерная степень моего умения графически изображать замысел на бумаге.

Образ, атмосфера, характер, конкретная задача, настроение — термины близкие и ясные.

— Пленка для нас, как бумага для писателя.

— Старо,— говорит Караев,— до вас придумано.

— А я и не претендую на авторство. Сказано исчерпывающе точно. Должен быть лимит времени и денег. В пределах отведенного времени и отпущенных средств варьировать, доснимать, переснимать.

Караев уклоняется от дискуссии.

●

Осенняя Одесса напоминает Ленинград таким, каким был мой город сразу после войны. Напоминает туманами, отрядами моряков, широкими неприбранными улицами, трещинами на фасадах зданий, машинами, груженными до краев картофелем, сиренами пароходов в порту. Будто я где-то на линиях Васильевского острова.

...Во дворе киностудии зеленые газоны и красные точки цветов. По дорожкам на вороном скакуне гарцует дама в цилиндре. Над морем макеты парусников эскадры Отелло. Под соломенным навесом — кабардинские скакуны.

Я ложусь на землю, прикрываю левый глаз и вижу Брестскую крепость. Это не плод воображения. Она так же реальна, как дама на вороном жеребце, только если я сейчас приподнимусь на локтях, иллюзия абсолютной реальности исчезнет и я увижу игрушечную цитадель, построенную здесь нашими искусными комбинаторами.

В монтажной Т. С. Лихачева собирает натуру. Между парусниками и навесом А. Л. Фрейдин строит разрушенную погранзаставу, а над монтажной — клубы черного дыма, и на крыше установлен аппарат. Усевшись на трубу, актер В. Кулик зубрит текст: «Они, кажется, поднимают, поднимают...»

Утром фары автомобилей пробиваются через туманную мглу, с трудом нащупывая шоссе. Едем за тридцать километров в широкую степь, где среди объятых холодным огнем пиротехники развалин совхоза, расписанных готическими буквами реклам пивных и торгующих шинами фирм мчатся советские танки.

...Ждем, когда Лихачева скажет: «Милости прошу поглядеть». Может быть, она скажет завтра? Страшно!

●

Сегодня был просмотр. Когда зажгли свет, я спросил у товарищей:

— Как?

Встал бригадир осветителей Виктор Михайлов.

— А чего как? Фильм будет!

Тиссэ пожал мне локоть и прошептал на ухо:

— Натура в кармане, пусть теперь льет дождь.

И дождь полил. Сперва теплый и мелкий, потом частый и крупный, потом, казалось, небо низвергло на землю потоки студеной воды, потом тишина и за окном шуршание шин по лужам, потом туман и истошные крики чаек, и вдруг снег, как в ноябре, косой, мокрый, нескончаемый.

Прощай, Одесса!

●

Перед группой дилемма: либо простаивать ноябрь, либо искать вне студии павильонную площадь. «Бессмертный гарнизон» сдается 15 февраля 1956 года. Мы «переходные» и, значит, вне поля зрения руководства. Это естественно, и у нас нет чувства ревности, но нам дьявольски не хочется болтаться и распускать людей по санаториям и домам отдыха. Мы не слишком доверяем заверениям — «в декабре пустим в павильон». Где уж там в декабре, когда по коридорам, шатаясь от усталости, бродят режиссеры и операторы и на вопрос: «Скоро ли?» — отвечают: «Дай бог закончить тридцать первого, в канун Нового года».

Ведем разведку.

Старая станция арбатского радиуса метро занята областной Мичуринской выставкой. В павильоне «Зерно» Всесоюзной сельскохозяйственной выставки нужно проводить паровое отопление. В манеже тренируются конники к Всемирным Олимпийским играм.

А что, если Ленинград?

●

Позвонил композитор Кара-Караев.

— Ничего не сочинил. Виноват. Улетаю в Индию. Желаю вам счастья.

Прорыв. Что делать?

●

Выезжаем в Ленинград. Еду с надеждой уговорить Юрия Свиридова откликнуться на нашу беду. Я с ним дружен. Восемнадцать лет назад в Ленинградском театре драмы и комедии, ставя пьесу Александра Штейна «Весна 1921 года», я пригласил студента композиторского факультета консерватории Юру Свиридова писать музыку к спектаклю. Приду и скажу: «Выручайте, Юрочка». И не уйду от него, пока он не скажет: «Ну, что с вами поделаешь...»

●

В Ленинграде нас обнимают, целуют, приглашают на обеды и ужины, но ничего конкретного не обещают.

В вестибюле «Ленфильма» висит «молния»: пятьдесят дней осталось до сдачи «Двух капитанов»! Павильоны застроены комплексной декорацией — повернуться негде, теснота. Как ходатай в приемной Сергея Васильева сидит А. Разумный, представляющий литовскую кинематографию. «Нам бы уголок,— говорит он Тиссэ,— только уголок».

Осмотрели павильоны кинохроники на Крюковом канале. Здесь когда-то помещался клуб строителей, а нынче в зрительном зале проводят озвучание, оркестровую запись и съемки фильмов-спектаклей.

Тиссэ говорит: «Подойдет», директор хроники говорит: «Пожалуйста», а женщина — главный инженер говорит: «Через мой труп».

— Перешагнем,— невозмутимо говорит Караев.

— Вам не дадут разрешения пожарники, опера не подключит к аварийной подстанции.

— Дадут, подключат...

— Нет, нет, через мой труп.

Ленинградская студия научно-популярных фильмов соглашается впустить нас на четыре смены, где-то в первой декаде декабря при условии джентльменской гарантии вытряхнуться по истечении смен вместе с декорациями ко всем чертям.

Ю. Свиридов занят симфонией и циклом романсов на стихи Сергея Есенина.

— Рекомендую Вениамина Ефимовича Баснера. Его квартет отмечен премией на Всемирном Варшавском фестивале. Это великолепно, честное слово,— говорит Свиридов,— запишите адрес... Саблинская улица. Петроградская сторона. Послушайте, вы не пожалеете. Я с вашей легкой руки и он с вашей легкой руки... Послушайте, в этом есть преемственность. Право же...

Симонов и Тиссэ поддерживают предложение Ю. Свиридова.

— Я за молодых,— выбивая из трубки табачный перегар, говорит Симонов,— и вы, Эдуард Казимирович, кажется, за новых?

— Конечно.

Ну, и нечего думать!

●

В комнату группы вошел среднего роста человек с копной вьющихся черных волос на голове, с большими черными и добрыми глазами, в коричневом костюме и с желтым болгарской кожи портфелем.

— Баснер,— представился вошедший.

В аппаратной звукозаписи Баснер вынул из портфеля ролик записанного на пленку квартета. Мы прослушали музыку, показали ему натурный материал в приблизительном монтаже.

— Буду работать с вами,— сказал он после просмотра. — У меня свои счеты с фашизмом.

●

Телефонные звонки Караева и Викторова из Ленинграда. Помогает военный округ. Предлагают аэродинамическую трубу Воздушной академии, зимний стадион Дома офицеров и Потемкинский манеж, что напротив Таврического дворца.

Декабрь. Ленинград

Караев и Викторов водят нас по манежу. Это огромный, в тысячу двести квадратных метров павильон, в шутку уже прозванный павильоном студии «Осман-фильм». В короткий срок наши товарищи проделали колоссальную работу. Из Александро-Невской лавры привезли трансформатор, выкопали траншеи и проложили триста метров канализационных и водопроводных труб, оборудовали костюмерную, гримерную, реквизиторскую, поставили металлические фермы для сборки фундусных щитов, одолжили на «Ленфильме» осветительную аппаратуру. Здесь есть пространство для маневра и при условии четкой подачи ОДТС «Ленфильма» декораций есть возможность переходить из объекта в объект без простоев. Материал проявлять будем в лаборатории «Ленфильма». Лихачевой отведена комната в монтажной. Сегодня сняли, завтра посмотрели, как у себя дома, а может быть, даже лучше, нежели дома, потому что здесь привольней и нет диспетчерских совещаний.

В Москве остался Анатолий Александрович Голышев. На него возложили трудную миссию хлопот за актеров перед дирекциями театров и отправки их в Ленинград. Пока художник заканчивает объект «Подвал дома начсостава», к нашим услугам четыре смены на студии научно-популярных фильмов. Начнем без раскачки: завтра репетиция.

●

Не признаю «наитий и осенений» в павильоне. Основа закладывается на репетициях. До сих пор не могу уловить принципиальной разницы между театральной и кинематографической режиссурой. И существует ли она, эта разница, не знаю. Знаю только, что есть секреты ремесла, которые щедро, без утайки открывают мне Тиссэ и Лихачева.

На театре ставлю пьесу, ставлю автора. В кино ставлю сценарий, т. е. ту же пьесу, написанную уважаемым мною автором, с учетом технологии кинематографа. И в том и в другом случае отдаю примат драматургии. Качество драматургии всегда предопределяет качество спектакля и картины. Вот почему не собираюсь ничего менять впредь, как ничего не менял раньше в методологии. Застольный период. Мизансцены в выгородке и несколько репетиций в декорациях, репетиций — освоений, прогонов и генеральных, проверяемых в глазок объектива.

●

Сегодня днем в манеж заехал В. Е. Баснер и пригласил вечером слушать музыку. Комната его ремонтируется, инструмент зашит, и потому, извинившись, предупредил, что прослушивание состоится на квартире его ближайшего друга композитора Дмитрия Алексеевича Толстого на Петроградской стороне, на Кировском проспекте в доме номер двадцать шесть дробь двадцать восемь, в знакомом и дорогом ленинградцам доме, где жил Сергей Миронович Киров.

...Массивную дверь открыл молодой полный человек в очках, очень похожий на писателя Алексея Толстого.

— Нянюшка, печку топите, гости пришли! — крикнул в темноту коридора хозяин и ввел нас в большую полукруглую гостиную, разделенную пополам низкой перегородкой.

В гостиной было тесно от мебели. Возле окна стоял кабинетный рояль, по стенам — диваны и кресла, посредине овальные и круглые столы. Висели картины и окантованные фотографии домочадцев, а на столах и на крышке рояля лежали стопы индийских газет, брошюр, журналов. Вошла красивая женщина, улыбнулась, протянула руку.

— Толстая, — назвала она, здороваясь, свою фамилию. Садитесь, пожалуйста.

Прошлепала ночными туфлями нянюшка с охапкой дров, скрипнула чугунная дверца кафельной печки, и отблески огня пробежали по паркетному полу.

— Я скрипач,— сказал Баснер, — играть будет Митя, простите, Дмитрий Алексеевич, а я буду петь. Можно?

— Разумеется,— сказала хозяйка.

Мы чинно расселись по диванам и креслам и приготовились слушать.

— Да перестаньте скрипеть, нянюшка!

Старуха неодобрительно поглядела на хозяйку и, громко шлепая туфлями, вышла.

Пролог.

Я закрыл глаза и увидел бронзовое лицо солдата, развалины Брестской цитадели, выцветший флаг над башней Наганова, костел, ржавые фермы взорванного моста, бойницы, итальянский дворик.

— Повторите, — просим мы Дмитрия Алексеевича.

Пролог повторяется. И опять те же видения, и нет места в этих видениях поездам, увозящим комсомольцев на целину, зимовщикам, студентам, поднимающимся по лестнице в новое здание МГУ, плотникам гигантских гидроэлектростанций, скульптурам Мухиной.

Немецкий марш.

Дробь барабана. Рубленые ритмы. Удары медных тарелок. Стук кованых сапог. Позвякивание противогазовых коробок.

— Браво,— не сдерживается Тиссэ,— браво!

— И по-моему, браво,— говорит хозяин.

Переход от войны к миру, от концлагеря к субботнему вечеру двадцать первого июня.

Нежное звучание скрипок, нежное, как трепетание занавески на ветру, и далекие-далекие трубы.

Женщины идут в плен.

Хор рыдающих женских голосов. Вижу: Кухарьков глотает слезы, снимает очки. Рука Мирзояна сжимает плечо Батурина. Красноармейцы в проломе стены провожают прощальным, молчаливым взглядом скорбное шествие.

Пауза.

— Нужно ли повторять?

— Нет, нет, — потрясенный слышанным, говорю я.

Первый бой.

— Попробуем в четыре руки, — говорит Баснер. Но четырех композиторских рук не хватает для передачи всей ярости и всей страсти первого боя, и композиторы поют, подражая то медным, то деревянным инструментам, то грохоту приближающихся танков.

— Браво и спасибо!

Мы окружаем рояль. Баснер счастливо смотрит на нас.

...В манеж возвращались пешком. На Кировском мосту горели матовые фонари. Падал снег. Нева была белой, белым было и Марсово поле, и деревья, покрытые инеем, и Суворовский меч на памятнике.

— «В железных ночах Ленинграда
По городу Киров идет...»

— Вы о чем? — спросил Тиссэ.

— Так...

Я шел и думал о своем великом, многострадальном городе, о моих земляках, что после блокадного мрака зажгли здесь фонари. Я посмотрел вправо от себя на Дворцовую набережную, за которой начинается набережная Красного Флота, и вспомнил стоявший у стенки крейсер «Киров», покрытые чехлами орудия, силуэты часовых на палубе, свистки боцманских дудочек. Я посмотрел влево на ограду Летнего сада и вспомнил пароход «Иртыш» — базу подводных лодок, и то, как мы провожали отсюда в дерзкие походы подводников, прорывавшихся сквозь минные заграждения в Гдыню, Штеттин, Гамбург и торпедировавших там фашистские корабли. Я посмотрел на покрытые инеем деревья и вспомнил осень сорок пятого, когда в ознаменование победы для детей наших и внуков за Московской заставой, за Невской заставой и на Кировских островах мы сажали парки Победы. Деревья прижились и выросли. Я навестил эти парки, как навещают друзей, возвращаясь на родину.

Доколе же, думаю я, недоступной для меня будет ленинградская тема? Или будем ждать, пока кто-нибудь разродится эпопеей? А рассказ о ста двадцати граммах хлеба, о детях, которым матросы отдавали пайки, а рассказ о работницах фабрики имени А. Микояна, что делали из хвои витаминный экстракт и тем спасали моих земляков от цынги, а рассказ о «Балтийском орешке», о гарнизоне Шлиссельбургской крепости, а рассказ о линкоре «Марат», потерявшем плавучесть, но ставшем бронированным фортом, низвергающим на головы засевших в Петергофе оккупантов шквал раскаленных снарядов?!

И если не расскажем об этом в кинематографе мы — мы, пережившие девятьсот дней беспримерной осады, мы, режиссеры, писатели, поэты, носившие флотские и армейские шинели, и не расскажем, не откладывая в долгий ящик, — никто за нас этого не расскажет!

И нельзя говорить: «Ах, опять Ленинград», как нельзя говорить: «Ах, опять о войне», потому что мы только-только и пока, к сожалению, только робко начинаем разрабатывать военные сюжеты. Я спорю с теми, кто скептически относится к фильмам о войне, кто преклоняется перед детективом, называя детектив «его величеством», кто оскорбительно выражает мне соболезнование: «Ну и за гуж ты взялся, голубчик. Труба тебе, труба».

До 15 февраля не много осталось недель. Проверим «Бессмертным гарнизоном», кто окажется правым в этом споре. И не в Доме кино. И не в Театре киноактера на официальной премьере. Купим за пять рублей билет в «Ударник» или в «Экран» на вечерний сеанс, без мальчишек и девчонок, чтобы оппонент не ссылался на реакцию несовершеннолетних, — ребята, дескать, любят стрельбу. Пусть зритель рассудит. Взрослый. Умный. Сердечный.

●

Двадцать восьмого декабря уезжаем в Москву. Сняли восемь декораций. Наносим прощальные визиты. Благодарим ленфильмовцев и командование округа.

Январь 1956 г. Москва

Атака на эпизод «Партсобрание». Разговоры, скукота... — говорит режиссерская и операторская братия нашей группы. — Вымарайте, Христа ради, во имя спасения фильма.

Мои союзники — актеры, и чем сильнее, артельнее натиск «противника», тем упорнее и лучше репетируем.

Товарищи недопонимают, что партийное собрание — наиважнейший эпизод фильма. Это остановка для размышлений, для беседы и совета коммуниста Батурина с рядовыми коммунистами-красноармейцами. И будет председатель собрания Кухарьков, в очках, с карандашом. Вместо звоночка будет удар карандашом по гильзе снаряда. Будут реплики, характерные для собраний, и будут крупные планы сосредоточенно слушающих, а может быть, даже и смеющихся защитников крепости. Ораторы будут говорить кратко, беря пример с Батурина. В глубине кадра пробежит с винтовками отделение бойцов. Пулеметчики прервут лейтенанта Тишкина очередью. Кухарьков скажет: «Пулеметчики, разговорчики!» Люди будут курить толстые самокрутки. Мирзоян будет записывать речи выступающих в блокнот, с тем чтобы точно доложить обо всем в костеле Руденко. Будет большая пауза, когда Александра Петровна скажет: «Предлагаю отправить женщин и детей в плен». Собрание будет закончено командой Батурина: «По местам!»

●

Снимаем по полторы-две смены. В перерывах либо в стыках смен в нижнем директорском зале просматриваем с Лихачевой смонтированные части.

Попросил «набить колодку пролога».

Утром сегодня она сказала: «Готово».

Пять метров проводов на целину. Семь метров ГЭС. Пять метров МГУ. Четыре метра школьников. Три метра скульптуры Мухиной. Окрошка!

Не всегда отличная литературная фраза адекватна фразе кинематографической. Это из порядка «грозного молчания» и полупения-полуразговора Кухарькова в первом бою. Это как ремарка: «Кухарьков спал, будто вытянувшись по стойке «смирно». Положили старшину на постель, вытянул Крючков покорно руки по швам и... помер. До слез смеялись тогда.

Значит, ошибка. Посвящая фильм молодежи, отклонились от темы. Молодежи — адресовать, а посвящать героям — защитникам крепости. Начинать

с памятника Дубиновскому, от памятника — переход к развалинам цитадели таким, какими мы их увидели, приехав в Брест, таким, какими мы их сняли, от развалин к облачному небу, потом к пороховому дыму, закрывающему облака, к куполу рейхстага, к движению танков по Германии.

Эпилог после слов Батурина: «Говорил мне один человек...» Наплывом на лица Батурина и Кондратьева — шеренги атакующих, планы Мирзояна, Демина, Гоголева, Бугорка, Кухарькова, план Вари, несущей раненого, план выбегающей по боевой тревоге Александры Петровны, план Коли с фляжками воды, возвращение Марии Николаевны от немцев, когда она швыряет к ногам построившегося гарнизона белый флаг, и в заключение план стреляющего из пулемета Руденко и наплывом, панорамой памятник вниз, от бронзового лица солдата до высеченной на мраморе надписи: «Вечная слава».

Для этого нужен новый авторский текст. В дублях с избытком найдем требуемые планы. А Колю, Варю, Марию Николаевну снимем специально, параллельно с основными съемками.

Позвонил Симонову в Кисловодск.

— Предложение нравится. Получай текст в «Новом мире», куда завтра передам по телефону.

●

«Снимайте с запасом, не скаредничая,— молила в экспедиции Лихачева,— а то наплачемся».

Монтаж напоминает мне переписывание сочинения набело. Что-то выкидывать жаль, а что-то само просится в корзину. Что-то находится в последние минуты.

Но думается мне по неопытности, что удача монтажа зависит прежде всего от качества драматургии. Если нет законченности эпизода, нет ее и на экране. И не спасают изящные перебивки. Если нет сюжетно логического мостика между эпизодами, никакие золотые руки мастера монтажа не построят его.

С Лихачевой легко. Она понимает замысел режиссера. Больше того, она как бы живет этим замыслом: ей не нужно пространно объяснять. «Сделайте...» — «Понятно»,— говорит Татьяна Сергеевна и делает. Иногда мое предложение абсурдно. Лучший способ доказательства — наглядность. Посмотрел — убедился.

В литературном сценарии дважды начинается война. В режиссерском сценарии напридумывали повтор пейзажей, чтобы подчеркнуть единство времени и места действия. И ужасно гордились. А на поверку два начала войны в одном фильме кажутся мне нестерпимыми. Выкидываем бой на погранзаставе.

●

Кончилась пленка.

Подошел Караев, протянул лист бумаги.

— Пишите заявление в дирекцию.

— Диктуйте.

— «Прошу,— диктует Караев,— отпустить за наличный расчет, с последующим удержанием из зарплаты полторы тысячи метров черно-белой пленки...»

— Почему из зарплаты?

— Приказ.

О, нет, это неправильно! Не знаю, как старшие товарищи, а я не согласен. Вот тебе и снимай с запасом, не скаредничая! А тридцать дублей, из которых двадцать восемь—технический брак? А нестреляющие немецкие автоматы? А вдруг изменившееся направление ветра и не туда кинувшийся дым? А стук молотков в соседнем павильоне посередине эпизода, когда согласно задаче должна быть мертвая тишина? Десять дублей и десять, нет, сто ударов молотков! А осечки пулемета? А дети, которые должны плакать и ни за что не плачут? В первом дубле не плачут, во втором, в шестом...

— Пишите.

— Нет.

— Тогда по домам. Выключайте свет.

Выключают свет, но никто не расходится.

— Я был в комиссии директоров, подготовившей проект этого приказа,— говорит Караев,— и я был против. С моим мнением не посчитались. Дорогой мой, пишите во имя картины. Формальность. Утрясем...

Проклиная себя в душе за мягкотелость, пишу под диктовку Караева заявление. Заявление относят и приносят пленку. Включают свет. Продолжаем работу.

●

Москву вижу теперь только по ночам. Заснеженную, безлюдную, тихую.

●

Прилетел из Болгарии Арнштам. Показали картину. Похвалил Баснера, а меня разнес в пух и прах за то, что выкинул бой на погранзаставе. С исключением из фильма воспоминаний в подземелье нехотя согласился. Дал дельные советы и жесткие сроки для выполнения.

●

Пырьев обрушился на меня, как лавина: «Как смели? Где ваша совесть? Подать сюда автора!»

Это по поводу погранзаставы. Подали вернувшегося из Кисловодска автора. Автор сидит, покуривает трубку, улыбается.

— Успокойся,— говорит автор директору,— вставим бой на погранзаставе.

●

Глубоко трогает отношение Пырьева к нашей картине. Он вызывает в кабинет Тиссэ и меня. Чертит с нами мизансцены. По нескольку раз смотрит части. Подсказывает лаконичные решения. Роется в дублях. Приходит в павильон. Следит за тем, чтобы лаборатория «молнией» печатала материал.

●

Не было найдено ключа к бою на погранзаставе, потому и мучились. А теперь нашли. Нашли «ходики», показывающие без пяти четыре утра. Ритм скоротечной, неравной схватки. Окровавленного капитана Кудинова. Команду «В ружье!». Пирамиду винтовок, подбегающих к пирамиде бойцов — босых, в нательных рубахах, в трусах. Досняли несколько планов. Смонтировали с отснятыми в Одессе. Эпизод завершают чудом уцелевшие «ходики». Стрелка показывает двадцать минут шестого.

— Вроде вышло.

— И не вроде. Это лучше, нежели было,— признается Симонов.

Если когда-нибудь друзья спросят, что было самым трудным для меня, впервые пробующего силы в кинематографе, я отвечу: «Набраться запасом терпения. Режиссер — как двугорбый верблюд. Впереди долгий-долгий путь. Барханы. Песчаные бури. Палящий зной. Жажда. А в горбах влага — терпение. Но запасам терпения приходит конец. И тогда плохо, очень плохо». Это первое попавшееся и, может быть, неудачное сравнение. Но сидишь в тонстудии на перезаписи часами, сменами, сутками. Рвется пленка. Трещат щетки. Каменный век.

Не подозревал, что так несовершенна техника. Как хочется назад в театр...

●

Из тонстудии забежал в группу. На дверях надпись: «Поэт».

— Что это означает,—спрашиваю Караева,— разве работа над картиной закончена?

— Да.

Художник А. Л. Фрейдин выезжает в Запорожье и Днепропетровск на выбор натуры для фильма «Высота», звукооператора В. И. Киршенбаума зовет к себе Александр Зархи, Лихачева монтирует актерские пробы «Урока истории», она теперь у Арнштама, и отныне завсегдатаем монтажной вместо меня станет мой художественный руководитель. Джанет Тамбиева улетает в Улан-Удэ с поручением Андрея Фролова, А. И. Анджан у А. М. Роома гримирует врачей, бригадир осветителей Виктор Михайлов, ассистент оператора Зоя Сабилова, молодой наш художник Саша Борисов у Веры Павловны Строевой на «Полюшко-поле», оператор Борис Соколов перешел к А. Тутышкину и на днях улетает в Одессу снимать приход флотилии «Слава» для «Белой акации», Караев и его штаб в составе Цируля, Гальковского, Долтовой командуют подготовительным периодом «Поэта».

— Группа «Поэт». Кого вам? — говорит в трубку Гальковский. —Совершенно верно, бывший «Бессмертный».

А я-то думал....

Я думал, что с таким трудом сколоченный коллектив мастеров не может и не должен распасться. Включая актеров, нас было с лишним восемьдесят человек. Мы прошли через испытания трех неудачных недель Бреста. Мы не ссорились тогда, не выясняли отношений, не взваливали вину друг на друга. Кем стали для меня товарищи, я впервые почувствовал в Киеве, когда в ожидании поезда на Бендеры мы веселой толпой осматривали прекрасную столицу Украины. Я спросил у нескольких: «Представьте, вас отзывают в Москву, поедете?» — «Нет»,— отвечали или отвечали: «Поеду, чтобы отбиться». Какое счастье, подумал я, что рядом со мной энтузиасты и патриоты фильма!

Мы вместе носили на себе аппаратуру, вытаскивали из непролазной грязи машины, ели из одного котелка украинский борщ, вместе просматривали материал, досадовали на ошибки, радовались хорошо снятым кускам. У нас был вечный мир, и была вечная война. Война с небрежностью, браком, легкомыслием. И фраза «во имя фильма» стала для нас, как бы рефреном. «Сделайте это во имя фильма», «переснимите во имя фильма», «напишите заявление во имя фильма».

И вот мы расстаемся... Я сижу в кабинете Караева, и мне очень грустно...

Я не знаю еще, как сложится дальше моя жизнь, потому что не знаю, какая судьба уготована картине. Может быть, напишу пьесу, поставлю спектакль, или, может быть, в сценарном портфеле студии найду захватывающий своим драматизмом сценарий или обращусь к ленинградской теме, от которой так и не смог освободиться внутренне и которая помогла мне работать над «Бессмертным гарнизоном».

Но я знаю твердо одно: на театре ли, за письменным столом ли, на породнившемся ли «Мосфильме» — буду делать то, без чего сегодня жить не могу. Это мое право. Это право каждого из нас.

Звонит телефон.

— Да, да. Группа «Поэт». Конка? Лошади? Одесса? — переспрашивает кого-то Караев.

Я тихонечко выхожу в коридор.

●

18 апреля в Доме кино, после первого сеанса премьеры «Бессмертного гарнизона», в фойе меня подозвал писатель Сергей Сергеевич Смирнов.

— Познакомьтесь с майором Гавриловым.

Среднего роста человек лет пятидесяти, с черными гладко зачесанными волосами, в простеньком двубортном пиджаке, надетом поверх синей косоворотки, в брюках, заправленных в хромовые сапоги, протянул руку и сказал:

— Спасибо за правду.

Это было так неожиданно, что я не сразу нашелся.

— Жаль, что сержанта Анатолия Бессонова нет здесь. Вашего Кухарькова...

— Неужели это вы, Гаврилов?

— Да, Петр Михайлович Гаврилов, командир сорок четвертого стрелкового полка, офицер запаса,— сказал Смирнов.

— Вы в Москве, вы москвич?

— Нет. Живу в Краснодаре, на третьей линии, в доме номер сто сорок четыре. И Бессонов в Краснодаре и еще три человека. Остальные...— Гаврилов помолчал.— Вечная слава остальным.

— Поздравьте Гаврилова,— нагнувшись ко мне, шепнул Смирнов.— Сегодня партколлегия восстановила его в партии.

— Поздравляю. А до сегодняшнего дня,— не удержался я,— что с вами было до сегодняшнего дня?

—...В сорок пятом освободили в Германии из концлагеря... Как в картине... До сорок шестого следственные органы выясняли, кто я да что я. Здоровье расшатано. Пенсию получаю. Приезжайте в гости. Мы с женой рады будем... Вот и все...

Б. КОРДУНОВ

Творчество или ремесло?

Зарубежные фильмы, дублированные на русский язык, занимают значительное место на наших экранах. Зрители по достоинству оценили высокое качество советского дубляжа. Однако ряд фильмов, выпущенных за последнее время, свидетельствует о том, что работники киностудий, занимающихся дублированием фильмов, очень часто снижают требовательность, и творческие результаты, к сожалению, далеко не всегда бывают удовлетворительными.

В чем же причины?

Произведения искусства, как известно, не рождаются поточным методом. Они рождаются только в напряженных творческих поисках. Однако с тех пор как дублирование стало включаться в производственный план студий, планирующие организации словно бы перестали признавать творческий характер этого процесса и снизили сроки работы до едва приемлемого минимума, не заботясь о том, как эти сроки могут отразиться на качестве работы по дубляжу и, тем самым, на художественных достоинствах дублируемого фильма.

Публикуя статью артиста Центральной студии киноактера при киностудии «Мосфильм» Б. Кордунова, редакция разделяет тревогу автора по поводу «резкого ухудшения качества дубляжа». Посредственно, а иногда из рук вон плохо дублированные фильмы все чаще и чаще выходят на экран, вызывая справедливые нарекания зрителей. Статья Б. Кордунова свидетельствует о том, что и сами творческие работники отдают себе отчет в плачевном положении дел, сложившемся в работе над дублированием зарубежных фильмов.

Среди творческих работников кино и среди рядовых зрителей немало таких, кто считает дубляж вынужденной необходимостью, паллиативом, разрушающим в известной мере художественную цельность созданных актерами образов. Мы полагаем, что дискуссия о том, всегда ли следует предпочитать дубляж субтитрированию, была бы небесполезной, и приглашаем читателей журнала высказаться как по этому поводу, так и по существу вопросов, затронутых в статье Б. Кордунова.

План есть план. Его надо выполнять. И вот работа по дублированию втискивается в эти явно недостаточные сроки.

Времени не хватает всем: и переводчику, и укладчику, и режиссеру, и актерам, и звукооператору, и монтажерам. Планом не предусмотрено — очень ли сложен этот фильм для дублирования или нет. Смета составлена типовая: столько-то страниц текста — столько-то дней на работу, меньше страниц — соответственно меньше дней. Что плану до того, успеет ли укладчик за это время подобрать нужные выразительные слова для героев фильма, синхронно ли будет звучать речь действующих лиц, сможет ли актер «влезть в шкуру» действующего на экране героя, убедить зрителя, что это сам герой на чистейшем русском языке выражает свои мысли, чувства, желания?

Жесткие сроки, предусмотренные планом, повлекли за собой снижение требовательности в работе. Для полноценной творческой работы сроки во многих случаях явно недостаточны. Но «наговорить» текст (существует, к сожалению, и такой термин) за эти же сроки можно без особого труда. И вот режиссер, а вслед за ним и актеры ограничиваются тем, что «наговаривают» текст, и не только укладываются в предусмотренные планом сроки, но и «перевыполняют» план. Кое-кому удается озвучить картину вместо, скажем, десяти дней, предусмотренных планом, за восемь, семь, а иногда даже за пять. Пресловутая «галочка» отмечает, что выполнение плана продвинулось на столько-то процентов, и режиссер с актерами, «засучив рукава», принимаются «наговаривать» очередную «единицу товарной продукции».

Разумеется, и сейчас мы встречаемся с отдельными примерами высокотворческого отношения к своему делу режиссеров, актеров и других работников, занятых на дубляже. Но, к сожалению, ныне это действительно только «отдельные примеры», а общее положение дел таково, что необходимо в полный голос сказать о резком ухудшении качества дубляжа, о снижении требований, предъявляемых к профессиональным качествам работающих на дубляже творческих работников.

Прежде всего о переводчиках и «укладчиках». Как правило, переводы с европейских языков делаются более или менее точно. К сожалению, этого нельзя сказать о переводах с восточных языков, таких, как японский, корейский. Зависит ли это от того, что у нас вообще мало людей, знающих эти языки, или просто студии обращаются к малоквалифицированным переводчикам, неизвестно.

Однако даже если текст переведен хорошо, он иногда впоследствии изменяется до неузнаваемости. На всех студиях есть примеры, когда синхронно уложенный «литературно обработанный» текст оказывается корявым, бедным, а порой имеет даже весьма условную связь с русским языком. Иногда этот текст явно не может быть произнесен данным действующим лицом — такие «краски» не в характере этого образа. Бывают и такие случаи, что текст того или иного эпизода прямо противоположен по смыслу тому, который звучит с экрана в оригинале, и тогда получается совсем нелепо: актер на экране играет сцену, где он объясняется героине в любви, а актеру-дублеру предлагается с соответствующим пылом вкладывать в его уста монолог о правильном распределении удобрений на полях...

Не секрет, что далеко не все режиссеры умеют и любят по-настоящему работать с актером. От актера зачастую требуют только одного: правдиво действовать в предлагаемых обстоятельствах. Когда такой киноактер сталкивается с необходимостью при дублировании фильма сыграть образ, далекий от него, актера, по своим внутренним человеческим данным, то есть когда перед ним ставится задача перевоплощения, он часто оказывается абсолютно беспомощным.

Имеет, к сожалению, место и опаснейшая для актера болезнь — равнодушие. Оно-то и рождает нежелание тревожить себя, стремление «наговорить» свою роль перед микрофоном, не затрачивая усилий. Как надоела всем нам штампованная, навязшая в зубах, так называемая «дубляжная интонация», подменяющая полнокровную, яркую, живую человеческую речь. Но, к сожалению, многие режиссеры и актеры мирятся с ней (кто потому, что не хватает времени, кто из-за неумения, кто из-за того же равнодушия). Иногда приходится наблюдать у актеров дикционные недостатки, иногда небрежность в речи. Это далеко не мелочи, и над этим стоит задуматься каждому артисту.

Огромная роль в дублировании фильмов принадлежит звукооператору. У нас есть великолепные мастера этого дела, чья работа, протекающая в тесном творческом содружестве с режиссером и актерами, заслуживает самой высокой похвалы. Но порою сталкиваешься, к сожалению, и с недостаточно творческим отношением звукооператора к своей работе. Иногда при записи интимной сцены вдруг раздается голос звукооператора: «Нет, что вы, этого никто не услышит!..» Приходится писать громче. И опять: «Нет, такую фонограмму у меня не примет техническая комиссия!» И тогда сцена из интимной превращается в открытую, плоскую по звучанию, лишенную красок и оттенков в актерской речи. И не принимается во внимание, что именно данный характер речи определяет в фильме действие, создает нужное настроение. Так мы лишаем порой фильм одного из существенных его элементов. Иногда уже на перезаписи звукооператор в угоду технической комиссии выводит звук до приемлемого ею уровня, и тогда смотришь фильм и удивляешься: зачем нужна такая одинаковая, ровная, навязчивая громкость?

Не пора ли подумать о пересмотре норм техники звукозаписи? Почему, когда мы смотрим иные иностранные фильмы, мы слышим такую «затененную» речь, что диву даешься — как она богата «внутренним дыханием» артиста?

Следует указать и на то, что звукозаписывающая аппаратура, как правило, везде старая, часто выходящая из строя. Давно пришло время подумать о новой, более совершенной звукозаписывающей аппаратуре.

Мастерами советского дубляжа сделан ряд превосходных работ. Большой отряд творческих работников отдает этому делу свой талант, труд, нервы, время. Именно поэтому не следует мириться с недостатками в организации творческого процесса дублирования. Пора серьезно подумать о том, как сохранить то, что завоевано, как улучшить эту работу.

Это тем более необходимо, так как Комиссия Управления по производству фильмов не проявляет достаточной требовательности по отношению к фильмам, дублированным на русский язык. В силу ряда обстоятельств оценка Комиссии не всегда носит объективный характер, что отнюдь не способствует улучшению качества дублирования.

Союзу работников кинематографии следовало бы, пожалуй, выйти из роли холодного наблюдателя и всерьез заинтересоваться проблемами дубляжа.

Дубляж — дело творческое, и решать вопросы, связанные с ним, следует по-творчески.

Ю. СИДОРОВ

Рождение новой профессии

Телевидение по праву называют зеркалом жизни. Уже сейчас оно самое массовое из искусств, привлекающее к себе внимание миллионов зрителей. Не удивительно поэтому, что за последнее время в нашей печати все чаще стали появляться статьи, авторы которых пытаются теоретически осмыслить опыт, накопленный новым искусством, определить его специфику и наметить пути его дальнейшего развития.

Авторы ряда статей, посвященных вопросам, связанным с телевидением, справедливо подчеркивают его близость к кино, общность выразительных средств кинематографа и телевидения. Об этом, в частности, пишет А. Вольфсон в своей интересной статье «Малоэкранное кино» («Искусство кино», 1961, № 5). Однако в большинстве случаев речь идет в этих статьях о художественном телевидении, а вопросы, связанные с развитием телерепортажа, документального телевидения, остаются в стороне.

В этой статье мне хотелось бы остановиться на одном «частном» вопросе, решение которого, однако, помогло бы, на мой взгляд, дальнейшему развитию искусства документального телевидения. Мне кажется, нет необходимости доказывать, что документальное телевидение находится в близком родстве с документальным кинематографом, и поэтому, надеюсь, никого не удивит выступление в кинематографическом журнале оператора-документалиста, работающего в телевидении.

Вряд ли кто-нибудь будет отрицать, что кинокамера в настоящее время играет решающую роль в создании изобразительного ряда многих телепередач.

Это прежде всего относится к редакции телевизионных новостей. Восточная пословица гласит: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Огромный интерес телезрителей к документальным передачам требует от творческих работников высокого мастерства и оперативности в создании событийных и документальных киносюжетов.

Надо сказать, что телевидение в этом отношении имеет огромные преимущества перед любой документальной и хроникальной киностудией. Киножурнал «Новости дня» выходит один-два раза в неделю. Его метраж строго лимитирован одной частью (9—10 минут). Таким образом, на один сюжет отводится в среднем не более 40—50 секунд. Иное дело на телевидении.

Телевизионные новости передаются по нескольку раз в день. Выпуск занимает от 15 минут до получаса. Таким образом, продолжительность сюжета может быть доведена до 2—3 минут. Технологический процесс производства настолько прост, что отснятый телевизионным кинооператором сюжет на 16-*мм* обратимой пленке через два часа может быть передан в эфир, причем его одновременно смотрит многомиллионная аудитория телезрителей.

Все это открывает огромные возможности для творческих поисков телевизионных кинодокументалистов.

Однако оперативность информации безусловно не должна стать самоцелью. Теледокументалистам есть чему поучиться у своих коллег кинодокументалистов. И прежде всего — композиционному построению выпуска.

Несмотря на различие в тематике киносюжетов, составляющих киножурнал «Новости дня», он воспринимается как единое целое. Телевизионные новости пока еще во многом остаются «последними известиями». В этом вина скорее всего не авторов, редакторов и операторов, а режиссеров, которые, как это ни странно, меньше других участвуют в создании выпусков теленовостей. Над сюжетом с большим напряжением работают автор, оператор, редактор, монтажер, а режиссер только работает на пульте во время передачи сюжета в эфир. Эту миссию с успехом может выполнить и ассистент режиссера, в то время как место самого режиссера прежде всего в редакции и в монтажной. Это он должен прежде других построить композицию выпуска, просмотрев весь зрительный материал. Это он должен быть ответственным за весь изобразительный ряд теленовостей. По его указанию звукооператор оформляет выпуск музыкой, шумами, по его указанию читают текст один или два диктора. Режиссер должен работать с авторами и операторами, давая им творческие указания.

Чрезвычайно важен вопрос о подготовке творческих кадров для документального телевидения. Мы являемся свидетелями рождения новой специальности — телевизионного журналиста. Он обязан быть одновременно и литератором и кинематографистом. Мы не удивляемся, когда видим журналиста с фотоаппаратом или портативным батарейным магнитофоном. Телевизионный журналист должен с таким же успехом уметь пользоваться кинокамерой. Наличие таких литературных сотрудников в любой

редакции телевидения, особенно в редакции «телевизионных новостей», в значительной степени повысит оперативность работы и творческий уровень передач. Редакция сама будет в состоянии создавать законченный сюжет, очерк, страничку или целый телевизионный журнал. Отсутствие таких работников уже ощущается на телестудиях, особенно на периферийных, где нет достаточного количества кинооператоров.

В этом году в Центральную студию телевидения пришли работать В. Степанюк и В. Вдовиченко — выпускники факультета журналистики Московского университета, принимавшие активное участие в работе любительской киностудии Дома культуры МГУ. Это дало им возможность представить в качестве своих дипломных работ ряд киноочерков, сделанных ими самостоятельно от начала до конца. Эти работы, в которых молодые журналисты выступили как авторы, операторы и режиссеры, заслужили высокую оценку педагогов. В дипломах В. Степанюка и В. Вдовиченко по праву записано: «журналист телевидения».

Хочется верить, что пройдет немного времени и портативная кинокамера станет таким же привычным «орудием производства» журналиста, как авторучка и фотоаппарат.

Число телевизионных студий в нашей стране растет с каждым годом, и, для того чтобы удовлетворить их растущую потребность в кадрах, необходимо уже сейчас подумать о подготовке высококвалифицированных специалистов, представителей новой профессии — журналист телевидения.

Аркадий РАЙКИН

Не новый ли это жанр?

Я не кинематографист, но хочу поделиться мыслями о жанре, близком киноискусству.

Эти мысли возникли в те дни, когда в Москве гастролировал чехословацкий эстрадно-кинематографический ансамбль «Латерна магика».

Совмещение кинематографа и театра в едином жанре являлось предметом творческих размышлений не одного мастера различных направлений. Кинематографические средства выражения пытались использовать Вс. Мейерхольд и Н. Экк, Леонид Утесов и МХАТ, Н. Охлопков и А. Эфрос. Очевидно, совмещение продиктовано самой природой этих родов зрелищного искусства. Но опыты театральных деятелей не выходили за рамки эпизодических проб. Кинокадры играли в их постановках роль вспомогательных аксессуаров. Тем радостнее было мое переживание на спектаклях пражского театра «Латерна магика».

Пражане добились великолепного синтетического результата. Кинокадры, немые, говорящие, пейзажные, игровые, танцевальные, совмещаются в их спектаклях с выступлениями актеров.

Жанровый принцип, найденный и великолепно осуществленный в постановке «Латерны магики», безгранично расширяет возможности и театра, и эстрады, и, может быть, кино. Находками пражан одинаково плодотворно могут воспользоваться постановщики драматических и комедийных спектаклей, но, конечно, прежде всего актеры и режиссеры эстрады. Этот подвижный, богатый своими возможностями жанр, конечно, прежде всех других и в значительно большей мере может органически включать в представление средства кинематографии. В этом и удача «Латерны магики». И театр, и эстрада, и кинематограф участвуют в его представлениях, плодотворно обогащая друг друга, и в то же время ни один из этих элементов не подавляет другие.

Конечно, пражский театр — театр эстрады, но ведь в равной мере его можно назвать и кинематографическим театром. Его можно было бы назвать и эстрадным кинематографом.

Хочу воспользоваться небольшим примером. Я дважды смотрел спектакль пражских гостей во время их московских гастролей, и каждый раз мне казалось, что я улавливаю нечто новое для себя и как зрителя и как актера эстрады. Балет на фоне действующих машин; спортивные состязания, обрамленные пейзажным фоном; трубач, на глазах у зрителей превращающийся в целый оркестровый ансамбль; балетный актер в кинокадре, танцующий с «живой» партнершей...

Как широко этот прием раздвигает пространственные и временные границы спектакля!

Какие широкие возможности он предоставляет прежде всего режиссеру-постановщику, но не в меньшей мере и актеру-исполнителю.

Приемы подачи актера крупным планом, разнообразнейшее варьирование экранного фона его игры, кинематографическая смена места и времени действия, развертывающегося на подмостках... Да ведь все это открывает действительно неограниченные возможности для режиссерской фантазии и актерского мастерства.

Прием «Латерны магики» не следует называть экранизацией эстрады, так же как его невозможно называть и театрализацией экрана. Вообще все попытки ограничения этого действительно новаторского приема в искусстве с помощью привычных терминов кажутся мне неуместными. Спектакль чрезвычайно динамизируется и, если возможно так выразиться, «мультиплицируется», давая возможность актеру выступать одновременно во множестве ликов, в разные времена, в разных местах.

Это новое слово, сказанное нашими гостями-пражанами, может сыграть значительную роль в будущем развитии эстрадных, театральных и кинематографических жанров.

Я сказал «может», но вернее было бы сказать «должно».

Конечно, надо заранее исключить попытки бескрылого, внешнего, чисто механического подражания. Подражателям учиться у «Латерны магики» нечему. Копировать их жанр, чисто внешне перенимать их режиссерские приемы нельзя. Это было бы делом мертворожденным, не интересным для зрителя, бесплодным для участников спектакля. Принцип совмещения жанров необходимо использовать творчески. Все, кто до сих пор пытался использовать кинематограф для обогащения театрального представления, для того, чтобы раздвинуть его рамки, должны действовать более смело, доверяясь больше своей фантазии.

Были и у меня опыты использования кинематографических элементов в своих работах. В программе «На разных языках», показанной в 1948 году, мы использовали прибор, сконструированный Н. Рукавишниковым по принципу эпидиоскопа. В спектакль «Коварство и любовь» вводились кинокадры. Но это были только опыты использования отдельных элементов кинематографа. Я буду счастлив, если получу необходимые технические возможности пользоваться кинематографом в своих режиссерских и исполнительских работах. Это, мне кажется, обогатит арсенал не только моих средств работы на эстраде.

Я не хочу сейчас говорить более конкретно о возможных режиссерских и актерских замыслах. Это было бы преждевременно. Ведь аппетит очень часто приходит во время еды...



Р. ЮРЕНЕВ

Александр Довженко

Александр Довженко — это имя одно из самых лучших, самых славных имен советского киноискусства. Новатор, мечтатель, поэт и философ, он вложил в свои фильмы и сценарии, в свои статьи и рисунки неукротимый темперамент первооткрывателя, светлую веру в будущее, горячую любовь к Родине и человечеству.

Его жизненный и творческий путь был сложен, неровен, порою даже трагичен. Общенародное признание пришло к нему не сразу, а когда оно пришло, последовали трудности, порою даже неудачи. На закате своей жизни Довженко сетовал, что сделал не все, что мог, что «был рассчитан на большее», но горделивое сознание того, что он никогда не сходил с намеченного пути, никогда не шел на компромисс со своей художнической совестью, не покидало его.

Неповторимая индивидуальность запечатлена в каждом произведении Довженко. И вместе с тем его творчество несет в себе типические черты нашей эпохи, отражает общие закономерности развития нашей культуры. Такое органическое и неразрывное сочетание индивидуального со всеобщим есть свойство гениальных художников, подлинных сынов своего времени и своего народа.

Классик мирового киноискусства — так теперь называют Довженко на всех языках. Исследователи его творчества не столь ищут его истоков, сколько стараются определить его влияние на искусство многих художников разных народов и стран. Имя Довженко ставится рядом с именами Эйзенштейна и Пудовкина, Гриффита и Чаплина, Клера и Дрейера, а в других связях — рядом с именами Маяковского, Мейерхольда, Прокофьева. И это справедливо, ибо Довженко неповторимым своим творчеством оставил неизгладимый след в нашем искусстве, в нашей культуре. Однако всякие сравнения неточны, они могут увести от сущности творчества художника. Довженко был именно советским художником, отчетливо это понимал, гордился этим и все свои думы, все свои поиски и свершения всегда соизмерял с задачами своего народа, с его чаяниями, его историческими подвигами.

На творческом совещании в 1935 году, рассказывая о своем творческом пути, размышляя о достижениях и судьбах своих товарищей, Довженко дал замечательную формулу различия между художниками буржуазных стран и художниками страны социализма.

«Творчество передового западного режиссера построено на лозунгах: «Нет, отрицаю, протестую, не позволяю!» Это ставит его в роль передового вожака, некоего лидера общественной мысли... Я задаю теперь вопрос — как работаем мы? Мы говорим, что ни таланта, ни гениальности, ни храбрости, ни смелости, ни преданности делу революции, ни любви к рабочему классу... оказывается, недостаточно для того, чтобы быть подлинным художником нашей страны, чтобы утверждать свой класс в бытии, т. е. во времени. Нужно обладать еще одним крупным специфическим оружием, и я его определяю, как оружие знания... Я полагаю, что наша работа, работа художников Советской страны, создающих искусство синтетическое, позитивное, основывается на «да», на утверждении: «поднимаю, вдохновляю, учу...» Для того чтобы говорить полным и громким голосом, необходимо жить всеми передовыми,

большими идеями времени, по-настоящему познать их» *.

Все фильмы Александра Довженко полны этим стремлением глубоко проникнуть в сущность процессов современности, осмыслить их с позиций передовой философии и поучительно раскрыть перед зрителем во всей их сложности и красоте. В неповторимых и своеобразных фильмах Довженко заключены взволнованные раздумья о судьбах человечества, о войне и мире, о человечестве и труде, о жизни и смерти, о красоте и морали. Смелые философские обобщения, воплощенные в художественных образах, эпический размах, трепетный лиризм, ораторская патетика и глубокая человечность— все эти средства, все эти краски, все эти методы донесения мысли через искусство Довженко испытал и воплотил в тех немногих фильмах, которые он оставил людям. Поэтому его творческое наследие практически неиссякаемо — такая сила творческого дерзания аккумулирована в нем.

●

Довженко родился на Украине в тихом селе Сосница на берегу Десны в 1894 году. Его дед и отец были хлебопашцами. С детских лет он видел вокруг себя чарующую красоту природы: золото колосящихся хлебов и поэзию кудрявых лесов, светлых рек, высокого неба Украины. С ранних лет он привык любить и уважать нелегкий повседневный труд крестьянина. Юношей Довженко уехал из села, учился в гимназии, затем в учительском институте, работал преподавателем. После Октябрьской революции, которую он встретил в Киеве, работая и учась, Довженко, закончив несколько курсов Коммерческого института, становится дипломатом, служит в советских консульствах в Варшаве и Мюнхене. Там определяется его стремление стать художником: он настойчиво учится живописи, а вернувшись на родину, начинает работать карикатуристом в газетах, подписывая свои веселые, а порою злые рисунки псевдонимом «Сашко». Пробует он силы и в области живописи и плаката.

Однако эта работа не удовлетворяет Довженко, и он решает сломать устоявшуюся жизнь, покончить с прошлым, найти себя в новой области — в кино.

* «За большое киноискусство», сборник. Кинофотоиздат, М, 1935, стр. 65.

«В 1926 году, летом, в июне месяце, после бессонной ночи, продумав все, что я сделал в жизни, я взял палку, чемодан и уехал в Одессу, чтобы никогда не возвращаться на свою старую квартиру. Я оставил в этой квартире все свои полотна, весь инвентарь. Я стоял на берегу Черного моря неким голым человеком, которому 32 года от роду; надо начинать жизнь сначала» *. И руководители кинофабрики, проявив столь редкую в кино доверчивость, поверили в этого «голого» человека и поручили ему написание сценария, а затем и постановку фильма.

Из всех многочисленных жанров кино Довженко привлекала кинокомедия. Опыт ли карикатуриста или сознание в себе тонкого и озорного юмора толкали его к комическому искусству, но он стал автором двух эксцентрических короткометражек. В первом своем сценарии «Вася-реформатор» и в первом своем фильме «Ягодка любви» Довженко искал средств комедийного решения конфликтов, возникавших при столкновении нового советского быта с пережитками прошлого. Было много наивного в этих ранних произведениях, их тема порой ускользала, пропадала в нагромождении трюков, но острый наблюдательный глаз художника ощущался уже в них.

Как ни странно, обе работы прошли незамеченными, растворившись в потоке разнообразных, а зачастую слабых картин, наводнявших экраны Украины.

Первый полнометражный фильм Довженко «Сумка дипкурьера» (в котором он единственный раз выступил и в качестве актера, впечатляюще сыграв роль кочегара) рассказывал о работе советских дипломатических курьеров, подвергавшихся провокациям и нападениям со стороны агентов международной контрреволюции. Лучшие эпизоды фильма перекликаются со стихами Маяковского «Товарищу Нетте — пароходу и человеку». В картине ощущается влияние немецкой экспрессионистской графики и американских приключенческих фильмов. Довженко еще не нашел себя. Для кинематографического оформления своих личных жизненных наблюдений он искал испытанных, проверенных средств и это порой приводило к эклектизму. Но уже в следующем фильме, в «Звенигоре», поставленном в 1928 году, яркая художественная индивидуальность Довженко,

* «За большое киноискусство», стр. 59.

своеобразие его дарования проявились полностью.

В этом фильме прихотливо сочетались разнородные мотивы и темы. На фоне спокойных и нежных пейзажей родной Украины неспешно, как в былине, как в народной поэме-думе, проходили сцены истории и современности, действительность переплеталась со сказкой, только что отгремевшая гражданская война перекликалась с походами варягов на славянские земли, восстания казаков-запорожцев против панского ига сталкивались с петлюровщиной, мирный труд пахарей противопоставлялся разрушениям и козням белой эмиграции. Для большинства эпизодов Довженко нашел оригинальные, свежие и самостоятельные решения. Хороши были всадники-запорожцы, снятые рапидом и поэтому как бы парящие над тихими равнинами и перелесками Украины. Страшен был черный монах, вдруг появлявшийся из-под земли с фонарем в руке. Остры, трагичны были военные эпизоды. Полон романтической поэзии был мчащийся ночью поезд, символизирующий революцию. Однако исторические параллели и противопоставления были довольно сумбурны, из-за чего Довженко подвергался неоправданным подозрениям и незаслуженно резкой критике. И все же «Звенигора» была замечена молодыми «левыми» кинематографистами и литераторами. О ней сочувственно писал Эйзенштейн. О молодом украинском режиссере с гордостью заговорили в Москве и Ленинграде.

Следующий фильм «Арсенал» (1929) принес Довженко мировую славу. Киноповествование о восстании рабочих киевского оружейного завода против буржуазно-националистического правительства в 1917 году было выполнено в манере неповторимой и непривычной. Зловещие сцены войны сменялись то острыми сатирическими эпизодами, то суровыми героическими сценами народного восстания. Это сочетание, вернее столкновение различных стихий, различных эпох и политических сил, найденное еще в «Звенигоре», приобрело идейную отчетливость, публицистическую страстность и стало одним из самых сильных качеств «Арсенала». Летит под откос поезд, лошадь говорит человеческим голосом, хохочут умирающие, оживает портрет, из развороченной взрывом земли страшно высовываются скрюченные руки убитых, и рабочий с обнаженной грудью, в которого петлюровцы в упор стреляют из пулемета, стоит невредим и бессмертен, как бессмертен народ, поднявшийся на освобождение своей Родины!

Эпическая широта, да и сама тематика «Арсенала» сближали эту картину с «Концом Санкт-Петербурга» Пудовкина. Поиски кинематографических средств для выражения философских идей и политических лозунгов сближали Довженко с Эйзенштейном. И вместе с тем все в «Арсенале» было неповторимым довженковским, своим, индивидуальным. Монтаж Довженко замедлен, ритмичен, можно сказать задумчив. Его композиции монументальны. Он любит, чтобы одна или две человеческие фигуры медленно двигались в кадре, взятые несколько снизу, на фоне задумчиво спокойного неба. Он постепенно подчиняет себе зрителя, вовлекая в круг величавых своих образов, в плавное чередование статических живописных кадров, и вдруг оглушает, ошарашивает его ритмическим рывком или резкой метафорой.

Об «Арсенале» заговорили не только в Советском Союзе, но и за рубежом. Он стал очередной победой молодого советского киноискусства, повелительно завоевывавшего в те годы всемирное признание.

Но Довженко не удовлетворился достигнутым, он сделал еще шаг вперед. В следующей своей картине «Земля» (1930) он обратился к современности, к самой сложной и самой острой ее теме — к теме коллективизации, классовой борьбы в деревне.

«Земля» справедливо считается одним из самых сильных советских фильмов. Вместе с «Броненосцем «Потемкин» Эйзенштейна и «Матерью» Пудовкина он вошел в число двенадцати лучших фильмов всех времен и народов, выбранных голосованием 117 критиков разных стран, произведенным в связи с Брюссельской Международной выставкой 1958 года.

«Земля»— первый советский художественный фильм о коллективизации сельского хозяйства. Он показывал ожесточенную борьбу кулацкого старого против социалистического нового. Мысль о непобедимости нового Довженко выразил по-своему, поэтически — через образ животворящего ливня, орошающего бахчи и яблони, луга и пашни созданного бедняками колхоза. Природа, оплодотворенная трудом человека, восставала против кулака-убийцы. В час, когда все село с революционными песнями хоронило убито-

го кулаком коммуниста, деревья, склоняясь, ласкали его лицо, мать его рожала нового сына, а кулак, преследуемый могучей нарастающей песней, в ужасе и бессильной злобе бежал из села, головой зарывался в землю.

В «Земле» Довженко выдвинул группу талантливых украинских артистов: С. Свашенко, П. Масоху, С. Шкурата и других.

Но, раскрывая дарования артистов, оператора, декораторов, Довженко сообщил им всем свое, индивидуальное ви́дение, свои неповторимые интонации. Режиссерские приемы «Земли» производят незабываемое, глубочайшее впечатление: влюбленные юноши и девушки, неподвижные в лунных лучах, олицетворяют восторг любви, вечность жизни; лошади и волы, настороженно слушающие приближающийся рокот трактора, воплощают тревогу старого перед новым; крестьянин-середняк, отец убитого коммуниста, вступающий в спор с богом, показывает, как сложно и глубоко отражались события коллективизации на народной психологии; молодой коммунист, пляшущий в одиночестве на залитой луной деревенской улице, пляшущий от счастья, от радости, от уверенности в победе, стал замечательным воплощением освобожденных творческих сил народа; обнаженная девушка, мечущаяся по тесной хате, стала символом бесконечного отчаяния, безмерной боли.

Изобразительное решение фильма (оператор Д. Демуцкий), монументальная композиция кадров, плавный музыкальный ритм монтажа были новым шагом вперед по сравнению с «Арсеналом». По форме «Земля» спокойнее, гармоничнее, проще. Большая и сложная тема решена своеобразно и философически, в многозначительных образах.

Не всем современникам было дано сразу понять глубокое содержание и образный строй «Земли». Разгорелись дискуссии, посыпались упреки, послышались даже грубые окрики, политические обвинения. Интересно, что интеллигенция, художественные и литературные круги судили фильм гораздо строже, чем рядовые зрители—крестьяне, рабочие, красноармейцы. Значение фильма для развития советского киноискусства было оценено позже.

Довженко как бы подытожил развитие выразительных средств немого кино. Каждый его кадр предельно нагружен, многозначителен, содержателен. И вместе с тем в «Земле» явственно ощущается стремление преодолеть немоту, стремление к звучащему слову, к поэтизации реальных звуков жизни. Стрекот приближающегося трактора, звуки песни, несущейся над полями, чеканные слова надписей, составленных, как диалоги героев, — все это сделало «Землю» прямой предшественницей звуковых картин.

И свой первый звуковой фильм, так же как и свой последний немой, Довженко посвятил актуальной современной теме.

В картине «Иван» (1932) он показал сложные процессы, происходившие на строительстве гигантской гидроэлектростанции Днепрогэс. Фильм начинался развернутой картиной Днепра, нетронутой украинской природы, прочувствованной с гоголевской поэтической силой. Здесь должен был родиться Днепрогэс. Сюда от украинской земли пришел крестьянский паренек Иван (артист П. Масоха), чтобы в горниле строительства обрести новые качества строителя коммунизма. Картине нетронутой природы Довженко противопоставил картину человеческой деятельности. Перед глазами Ивана и перед глазами зрителя разворачивались панорамы Днепростроя. Кипел котлован, наполненный людьми, машинами, лесами, бетоном. Шум строительства приобретал ритм, мелодию, становился музыкой. Довженко искал образы, чтобы передать пафос победы человека над силами природы, победу нового над старым, но не всегда это удавалось ему, так как в образе строительства были элементы хаотичности, а поэтический образ природы Украины был гармоничен и прекрасен. Были и другие недостатки в фильме «Иван». Перестройка основного героя не всегда была оправдана психологически. Отрицательные образы прогульщиков, лентяев, летунов были порою ярче образов положительных. Но чем дальше мы уходим от времени, показанного в «Иване», тем недостатки фильма кажутся нам незначительнее, мельче, а поэтические достоинства фильма значительнее и прекраснее. Значит ли это, что Довженко умел глядеть на события настоящего с позиций грядущего, взором обобщающим, умудренным?

Современные критики отнеслись к «Ивану» сурово. Снова вспыхнули дискуссии (как вспыхивали они вокруг почти каждого фильма Довженко, как всегда вспыхивают они вокруг каждого новаторского произведения). И в этих дискуссиях художники и

критики советского киноискусства старались понять и сформулировать метод социалистического реализма в кино, метод, в победу которого пламенно верил и сам Довженко.

В эти переломные для советского искусства годы, когда большинство великих новаторов советского киноискусства, создавших его славу и выковавших его поэтический язык в период немого кино, претерпевали творческий кризис, уходили от современной тематики, Довженко сознательно и упорно продолжал работу над темами текущего дня. Его увлекла гигантская перспектива преобразования Дальневосточного края. Он хотел воплотить в поэтические образы пафос строительства социалистических городов там, где на тысячи километров раскинулась вековая тайга, там, куда из-за рубежа наплывали уже тучи будущей войны. Довженко уехал на Дальний Восток, где не только искал впечатлений, не только собирал материал для будущего фильма, но и старался отыскать место для строительства нового города, потому что хотел активно вмешиваться в жизнь.

Фильм «Аэроград», поставленный им в 1935 году, вновь поднял тему победы человека над природой, но на смену схематичным героям «Ивана» пришла большая сложность, психологическая глубина. Решая вопросы строительства и обороны, герои «Аэрограда» решали морально-этические проблемы нового человека, человека социалистической формации. Образы этих людей Довженко и артисты С. Шагайда, С. Шкурат, С. Столяров рисовали былинными, романтическими средствами.

В этой былинности была и сила образов «Аэрограда» и их слабость, потому что не всегда удавалось художнику поднять свершения и мысли своих героев на такую поэтическую высоту, чтобы многозначительность интонаций была полностью оправдана и не казалась декламацией. Сложный метафорический язык был труднодоступен. Комплексное решение сразу нескольких сложных тем привело к вытеснению основной темы строительства города темами второстепенными (староверы, диверсанты и т. д.). Поэтому художественные достоинства фильма были высоко оценены специалистами, но широкого всенародного успеха «Аэроград» не имел.

Довженко задумывался над путями своего творчества, над путями развития всего советского киноискусства. Он видел, что порой отступает с того пути, который казался его современникам магистральным. Он знал, что метод социалистического реализма предполагает безграничное разнообразие форм, оттенков, художественных почерков и индивидуальностей. Но понимание этой истины не делало его путь более легким. Он искал возвышенных романтических форм для выражения проблем современности. И в стремлении к романтическим образам, к живописанию обобщенных высоких чувств и возвышенных человеческих характеров Довженко сталкивался с филистерскими нотациями, с обвинениями в формализме, с ограниченным пониманием сущности метода нашего искусства и роли индивидуальности художника.

Против узкого, догматического понимания социалистического реализма Довженко боролся всегда и в своей творческой практике и в теоретических высказываниях. «Искусство не может развиваться по предписанным эталонам. В его творческой природе и поиск, эксперимент, и даже порой дерзновенные крайности в поисках, направленных на достижение подлинного синтеза реалистического искусства. Я не призываю художников ни к абстракциям, ни к индивидуалистическому эстетизму, но я глубоко убежден, что надо расширять творческие границы социалистического реализма»*.

Эти слова написаны Довженко много позднее и по поводу живописи, но в них сформулирована позиция художника, на которой он твердо стоял всю свою жизнь.

Дискуссии, споры, размышления о своем пути не лишали Довженко творческой активности. Чем больше критических замечаний и даже обвинений раздавалось в его адрес, тем более страстно стремился он практически, творчески доказать свою правоту.

И вскоре Довженко одержал новую свою победу, принесшую ему новое признание, новые свидетельства почета. В 1939 году он выпустил фильм «Щорс», фильм необычайной силы, ставший яркой страницей в истории мирового киноискусства. О теме украинского Чапаева, о воплощении на экране образа легендарного полководца времен гражданской войны — Николая Щорса — Довженко много размышлял. Он искал черты, сближающие и различающие этих двух народ-

* «Искусство живописи и современность», «Литературная газета», 1955, 21 июня.

ных военачальников, думал, как шире использовать в фильме украинский фольклор.

Трудно судить, насколько эта тема входила в тогдашние творческие планы Довженко, но бесспорно, что автор «Арсенала», украинец, не мог не взволноваться, не увлечься ею. Довженко долго и тщательно работал над материалом, создавал все новые варианты сценария, во время съемок многократно переделывал и переснимал одни и те же сцены. Отчетливо сознавая активную роль художника в жизни, он отнесся к поручению руководителей партии и правительства как к делу чести художника, как к своему гражданскому долгу. И именно это позволило ему достигнуть столь большого успеха.

На фоне батальных сцен, поражающих своими масштабами, своим неукротимым ритмом, на фоне массовых сцен — митингов, вторжений, парадов — Довженко показывает духовную красоту Щорса и его соратников, воспевает их мечты о будущем, их мораль, их революционное сознание.

Высокий, стройный, ясноглазый и светлолицый Щорс в исполнении артиста Е. Самойлова и кряжистый, хитроватый, полный лукавого крестьянского юмора батько Боженко в исполнении артиста И. Скуратова — характеры целостные и яркие: в них живет дух героической эпохи гражданской войны.

Поразительна поэтическая сила лучших эпизодов фильма. Первый кадр — черные столбы взрывов среди огромных цветов подсолнечника, столь характерных для украинских пейзажей,— сразу вводит нас в атмосферу войны на Украине. Сцены взятия Щорсом Киева полны и героики и юмора. Образ оркестра, покорно играющего все, что прикажут победители, и образы растерявшейся, злобной и беспомощной буржуазии — все это сделано веселой, озорной рукой подлинного сатирика. Сцены смерти и похорон старого полководца Боженко поражают своей эпической масштабностью. Высоко поднятый могучими руками своих соратников над опаленной украинской землей, Боженко уходит из жизни со словами шевченковского «Заповита», полный уверенности в победе, полный радостного ощущения свершенной высокой миссии на земле.

Сатира и трагизм сочетаются в сцене самоубийства немецких офицеров при известии об отречении кайзера. А в удивительной сцене свадьбы под артиллерийским обстрелом сочетаются и лирика, и героика, и ирония, и пафос. Веселые тройки в бубенчиках и лентах рядом со стреляющей батареей. Дружки и сваты, забежавшие на минутку с поля боя и всепокоряющая любовь с первого взгляда, заставляющая невесту покинуть своего жениха и уйти вслед за щорсовским бойцом в героическое, кровавое, неведомое будущее.

Но, пожалуй, удивительней всего сцена мечтания о будущем опаленных боевым огнем воинов Щорса. Композиция этой сцены намеренно статична, колорит светел, ритм медлен и торжествен. Бойцы говорят строго по очереди, словно с трибуны или на исповеди. Они рассказывают о том, что им снится, что ждет их в будущем, повествуют, что даже пули их не берут, так неукротимо их стремление к грядущему. Они ясно видят это социалистическое будущее и обращают свои слова непосредственно к потомкам. Они видят землю грядущего всю в цветущих садах, и поэтому ясно, что грязь и кровь, черный дым и нечеловеческие страдания войны будут преодолены ими и только они будут победителями. Уверенность в непобедимости социализма сделала фильм «Щорс» особенно значительным и современным в трудные годы, когда над миром уже гремели залпы второй мировой войны...

И когда Великая Отечественная война поставила перед кинематографией новые нелегкие задачи, Довженко избрал самую трудную участь — он ушел на фронт как военный корреспондент и как автор документальных картин о боевых событиях. Он пишет пламенные статьи и выступает на митингах, призывая освободить свою родимую Украину, стонущую под игом фашистских захватчиков. Он пишет небольшие по объему, но монументальные по стилистике и по сущности человеческих образов рассказы о войне. Из материалов, заснятых фронтовыми операторами, он монтирует публицистические фильмы «Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на правобережной Украине...», в которых сочетает строгую документальность с публицистическим пафосом и с поэтической образностью.

Упорно работает Довженко и над художественными сценариями о войне. И если первый его сценарий «Украина в огне», написанный по горячим следам трагических событий первой половины войны, говорит об исторических событиях несколько односторонне, за что подвергается сокрушительной

критике, второй сценарий — «Повесть пламенных лет» — сочетает все богатство военных впечатлений, и размышлений, и чувствований художника и достигает в изображении военных событий необычайной философской глубины и высокого героического пафоса.

Однако Довженко не удается самому воплотить свой великолепный сценарий в фильм. Победа ставит перед советской кинематографией новые задачи, и Довженко со всей искренностью, со всем трудолюбием и готовностью всегда служить своему народу, идет навстречу этим новым задачам.

В пьесе «Жизнь в цвету» и в кинофильме «Мичурин» на материале биографии великого русского ученого Довженко ставит актуальнейшие вопросы дерзновенной деятельности человека творческого труда, преобразующего природу, изменяющего лицо земли. Мечты о цветущей земле, о людях, насаждающих сады, о дерзком преобразовании природы проходят через все творчество Довженко. Образ цветущего и плодоносящего сада, как воплощение вечных сил природы, непобедимой силы жизни существует и в «Звенигоре», и в «Земле», и в документальных картинах военного времени. О цветущих садах мечтает и Щорс со своими соратниками. Поэтому обращение к жизни и деятельности Мичурина, этого поэта цветущих яблонь, этого дерзновенного борца с природой, в творчестве Довженко вполне закономерно.

Снова излюбленное художником столкновение вечных противоположностей: жизни и смерти, юности и старости, творчества и косности. И снова исполненные патетической символики сцены: Мичурин дирижирует цветением садов; при известии о смерти Ленина Мичурин морозом испытывает созданные им новые виды деревьев; через головы современников Мичурин обращается к потомкам, к грядущим поколениям; в пламенеющих золотом аллеях Мичурин ведет спор о счастье, о подвиге, о цели жизни.

В процессе работы над фильмом Довженко, прислушиваясь к критике, усилил мотивы борьбы Мичурина с морганистами-вейсманистами, что было в те годы особенно актуально. Но не споры между учеными и даже не споры материалистической науки с идеалистическими концепциями являются главной внутренней темой фильма. Тема фильма — это спор жизни и смерти, победа жизни над смертью оружием творчества, оружием человеческой мысли.

Замечательным достижением, создавшим этап в развитии советского киноискусства, было цветовое решение фильма. В то время как технические несовершенства цветной съемки отпугивали многих режиссеров и операторов, в то время как богатейшие возможности цвета не были еще ни теоретически, ни практически осмыслены, Довженко, как и Эйзенштейн, радостно приветствовал эти новые творческие возможности. Он писал: «Блистательные преимущества цветного кино перед черно-белым столь очевидны, сколь безграничны перспективы его развития. И если мы называли кинематографию до цветного периода синтетическим искусством, то теперь, когда она получила новые изобразительные средства, а вместе с ними богатейшие возможности живописной культуры, это определение станет присущим кинематографии в полной мере. Теперь кино может все — может приносить человечеству всю радость, какую приносят все искусства, вместе взятые. Вот почему не будет преувеличением сказать, что сейчас кинематография вступила в самый радостный период развития» *.

И цветовое решение «Мичурина», осуществленное операторами Л. Косматовым и Ю. Куном при непосредственном, каждодневном участии режиссера, изобиловало новаторскими приемами.

Будучи новатором по самой сущности своего творчества, решая новые сложнейшие и острейшие темы современности, Довженко смело обращался и к новым средствам кино, только что освоенным техникой. В «Земле» он предчувствовал, предвосхищал звук. «Иван» был одним из первых советских звуковых фильмов. В удивительных живописных решениях черно-белых картин «Аэроград» и «Щорс» Довженко вместе с операторами Э. Тиссэ и Ю. Екельчиком подготовлял пришествие цвета. Затем он создал один из первых и лучших советских цветных фильмов «Мичурин», в котором, дав впечатляющие портреты и незабываемые пейзажи, использовал и жесткие локальные цветовые сочетания, и тончайшие тональные решения, и, главное, дал цвет в движении, что недоступно живописи, а доступно только кино. Свой фильм «Поэма о море» (который ему не удалось осуществить самому), Довженко замыслил как фильм широкоэкранный. В постановке Ю. Солнцевой этот фильм действи-

* «Цвет пришел», «Искусство кино», М., 1945, № 2—3, стр. 6.

тельно открыл многие возможности новых форм экрана. Но удивительнее всего то, что сценарий «Повесть пламенных лет», писанный Довженко еще тогда, когда ни о каких широких экранах и слуху не было и рамки экрана считались неизменными, оказался созданным как бы специально для самой перспективной из новых технических форм кино — для широкоформатного. Так, с творчеством Довженко связан весь процесс обогащения выразительных средств киноискусства.

«Мичурин» явился последним фильмом Довженко, завершенным им самим.

Последние годы жизни великого мастера были отданы напряженной литературной, педагогической и общественной работе. Он написал интересный сценарий «Открытие Антарктиды» — о плавании русских моряков на парусных судах в суровые южные ледяные моря. Он написал «Зачарованную Десну», поэтическую повесть детства,—об «открытии» ребенком красоты природы, могущества труда, своеобразии человеческих характеров. Он написал пьесу «Потомки запорожцев» и много публицистических и теоретических работ. В статье «Слово в фильме» он высказал основополагающие мысли о кинодраматургии. В статьях о советских и итальянских фильмах, о проблемах живописи, архитектуры, строительства он блеснул смелыми, оригинальными суждениями.

Многие высокие замыслы Довженко не находили отклика у тогдашнего руководства кинематографией. Но он терпеливо и трудолюбиво работал над новыми и новыми темами. Разочарование принесла и неоконченная постановка «Прощай, Америка!», по теме своей и по сущности человеческих характеров чуждая всему строю творческих чувствований мастера. Свои мысли, свои надежды, свою любовь Довженко отдавал молодежи, воспитывая в стенах ВГИКа новых сценаристов и режиссеров.

В выступлении на Втором съезде писателей Довженко говорил о завоевании космоса. Он летел своей мечтой впереди космонавтов будущего. В этом страстном и сумбурном, печальном и жизнеутверждающем выступлении (которое до сих пор не опубликовано полностью!) Довженко высказал удивительные мысли о сущности современного искусства, о развитии советского кино, о месте художника в современности. Он говорил: «Как известно из высказываний крупнейших ученых человечества, в ближайшие сорок лет, то есть до двухтысячного года, человечество обследует всю твердь солнечной системы... Почему человечество это сделает?.. Для чего? Какой в этом смысл?

Можно утверждать, что это нужно для развития человечества, что это новая, величайшая его сверхзадача... Что же, как не кино, перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров, поистине фантастических?

Кинематография. Какие просторы раскрываются для творчества перед современным писателем кино. Сколько великих открытий ждет его в этой изумительной деятельности!» *.

Тяжелая болезнь сердца не переставала мучить Довженко, но он мечтал все о новых и новых свершениях и самозабвенно работал над произведением, которое стало венцом всего его новаторского творческого пути,— над сценарием «Поэма о море». Кинематографическая эта поэма посвящена строительству моря в степях родной Украины, близ города Каховки, с помощью вод могучего Днепра. В этом сценарии в симфоническом согласии снова прозвучали философские темы, прошедшие через все творчество Довженко: тема борьбы человека с природой, тема борьбы нового со старым, тема цветущих садов, тема новой высокой человеческой морали, рожденной свободным творческим трудом.

Сносятся старые деревни, где родились и умерли предки строителей моря, где сами строители познали радости детства и юности, труда и любви. Там, где высились знакомые деревни, где белели родимые хаты, будет море, волнующаяся громада воды, несущая жизнь засушливым степям. А на высоких берегах моря вырастут новые села, зацветут новые сады, и люди там будут жить новые, чистые, светлые.

Страстно, увлеченно боролся Довженко за это будущее, за красоту и честность, доброту и искренность людей, столь чудесно изменяющих лицо своей Родины. Он боролся за это и самим своим сценарием и многочисленными статьями, записями, выступлениями, связанными с работой над ним. Он проектировал украшения берегов Каховского моря, подсказывал, чьи монументы должны красоваться на его берегах, бранил архитекторов, проектировавших новые села без фан-

* Второй всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., «Советский писатель», 1956, стр. 333.

тазии, без полета; вмешивался в споры инженеров и во взаимоотношения молодых строителей.

Создатели Каховского моря привыкли видеть красивого стройного человека с легкими серебряными волосами, работающего среди них, по-хозяйски трудящегося над созданием моря.

Дыхание высокой поэзии и философии овевает сценарий. Дыхание самой жизни ощущается в нем. Поэтому справедливо, что он был удостоен высшего почета, высшей награды — премии Ленина в 1959 году. Но Довженко тогда уже не было в живых. Он умер скоропостижно в ночь на 25 ноября 1956 года. В павильоне киностудии «Мосфильм» стояли свежевыстроенные декорации. На грифельной доске сохранился рисунок мелом, в котором широкий экран, как триптих, был разделен на три самостоятельные, но взаимодействующие части. На утро должна была начаться первая съемка «Поэмы о море». Больное сердце художника не выдержало напряжения, связанного с началом нового творческого подвига.

Последователи, помощники, ученики Довженко, возглавленные и вдохновляемые режиссером Ю. И. Солнцевой, осуществили постановку «Поэмы о море». Много хорошего было в этой постановке. С новой силой раскрылось дарование артиста Б. Андреева, талантливо проявили себя многие молодые актеры. Оператор Г. Егиазаров снял фильм в спокойной, монументальной манере, тонко используя возможности цвета и широкого экрана. Но не все удалось одинаково хорошо. Поэтические сцены снов, в которых герои углубляются в давно прошедшие эпохи, управляют стихиями, летают по воздуху, решены олеографично, с погрешностями против взыскательного вкуса. Артисту М. Романову не удалось создать образ героя-автора, в уста которого Довженко вложил свои сокровенные размышления и мечты. Композиция фильма оказалась неуравновешенной, тяжеловесной. Но все же дыхание Довженко, своеобразие его творческой индивидуальности в фильме ощущалось.

И снова вспыхнули дискуссии. Возвышенный строй образов Довженко некоторым писателям и художникам показался выспренним, нарочитым. Высокому стилю, широким философским обобщениям они пытались противопоставить спокойные, каждодневные интонации, точно наблюденные, но частные и даже мелочные факты действительности. Но как и все дискуссии вокруг творчества Довженко, споры вокруг «Поэмы о море» были плодотворными для советского искусства, в них рождалось понимание новых задач и новых возможностей киноискусства.

Вскоре была осуществлена и постановка «Повести пламенных лет». Коллектив киностудии «Мосфильм», снова возглавленный кинорежиссером Солнцевой, сумел осуществить давний замысел великого мастера средствами новейшей кинематографической техники, средствами широкоформатного цветного кино со стереофоническим звуком.

И снова на экране ожили излюбленные знакомые и вечно новые образы Довженко: цветущие сады, служащие не столько фоном, сколько контрастом для военных сцен; медленная ладья, плавно уносящаяся в сны, в воспоминания о детстве; победа человека над смертью, бессмертие человека, напрягающего во имя победы все силы своего духа; мечты, чудесно превращающиеся в действительность.

Композиция «Повести пламенных лет» многолинейна, сложна. Героические, лирические, сатирические, юмористические, хроникальные, аллегорические, батальные и бытовые эпизоды переплетаются в ней, объединенные главной мыслью о патриотическом подвиге и центральным образом солдата Ивана Орлюка. Столкновение двух антагонистических начал, двух полярных исторических сил — социализма и фашизма — своей ожесточенностью, своей непримиримостью побуждает советских людей к невероятным свершениям, к легендарным подвигам. Фильм страстно утверждает, что малейшее колебание достойно презрения, слабость равносильна предательству и ведет к гибели. Храбрость, самоотверженность — бессмертны.

Образ Ивана Орлюка воплощает в себе эти качества и поднимается до символического обобщенного изображения всего советского народа. Индивидуальные и общие, реалистические и аллегорические черты переплетаются, а подчас и сливаются в этом образе воедино. Как живой рядовой человек Иван сердится и мечтает, любит, женится, трудится, стонет от боли, теряет сознание, видит сны. Но как символ всего народа Орлюк бессмертен — не берет его смерть ни на поле боя, ни под ножом хирурга, ни в бреду болезни. Как народ, он имеет право судить и карать ослабевших и изменивших,

вопрошать об исторических судьбах и ярых врагов и неискренних союзников, запросто беседовать и с предками и с потомками.

Поэтому так многозначительны сцены мирного труда Орлюка. Зерна, щедро брошенные им во вспаханную землю, взойдут. Это — будущее нашего народа, народа — труженика и созидателя.

Приподнятые романтические образы всегда были характерны для творчества Довженко. Вспомним бессмертного под гайдамацкими пулями Тимоша из фильма «Арсенал», вспомним «селюка» Ивана, олицетворяющего крестьян, пришедших на стройку социализма. Вспомним охотников Дальневосточной тайги в «Аэроградe». Романтические и обобщенные черты Довженко вплетал даже в биографические портреты: Щорс, мечтающий о садах будущего, Мичурин, спорящий со старостью и смертью. Секрет доходчивости и впечатляемости этих художественных приемов Довженко состоит в том, что романтические обобщенные черты не делают человеческие образы абстрактными, не лишают их жизненной правдивости. Верный гоголевским традициям, Довженко умело оттеняет героику юмором, прихотливо сочетает аллегорические кадры с бытовыми деталями и, главное, умеет находить именно те проблемы, именно те события или черты человеческих характеров, которые с наибольшей силой выражают современность, отвечают чаяниям современников, воспринимаются ими особенно жадно.

Осуждая войну с ее страданиями, насилием, смертью, Довженко не устает прославлять красоту жизни, красоту людей, слов, поступков, мыслей. Когда героиня фильма учительница-партизанка Ульяна хочет сохранить на память свою окровавленную, опаленную, грязную шинель, старуха не советует ей: зачем сохранять некрасивое? Крестьяне уходят из суда, не желая слушать мерзких признаний предателей.

В этих деталях фильма проявляется сущность всего творчества Довженко, всю жизнь с гневом отвергавшего уродство, мелочность, ложь и прославлявшего красоту. С гневом и брезгливостью рисует Довженко образы врагов и предателей. Верный своей ненависти к уродству, он не вникает в подробности, выбирает порой даже плакатные средства. Все сцены врагов пронизаны мыслью, что война — безумие.

Стоит ли говорить, как труден был сценарий для постановки. Он был чрезмерно велик для одного фильма. Его полифоничность ставила перед режиссером и актерами подчас непосильные задачи. И все же многие из этих задач были выполнены. В первую очередь надо назвать артистов С. Лукьянова и Б. Андреева. Они сочетали величественный пафос и проникновенную простоту. Ученик Довженко Н. Винграновский уверенно и темпераментно провел труднейшую роль Ивана Орлюка. Порой молодой исполнитель не выдерживает огромного эмоционального «заряда», рвущегося из текста его роли, и переходит на декламацию. Но все же в целом его Орлюк убеждает. Прекрасно читает С. Бондарчук текст от автора. Порою кажется, что это голос самого Довженко, с его легким украинским акцентом, с его задумчивыми интонациями. Можно найти в фильме недоделки, неудачи, ошибки, но все же работа режиссера Ю. Солнцевой, операторов Ф. Проворова и А. Темерина, композитора Г. Попова и других художников заслуживает восторженной оценки. Они совершили подлинный подвиг, доказав, что в советском кино не пресеклась высокая традиция поэтического, романтического, философского творчества Довженко.

Литературное наследство великого мастера еще не исчерпано. Еще не увидела экрана «Зачарованная Десна» — удивительная повесть о детстве, неспешная, как глубокая река, залитая солнцем, пахнущая медом, травами. Еще не решились приступить к постановке «Открытия Антарктиды»—сурового, овеянного ледяными ветрами повествования о русских моряках, открывателях новых стран. Много талантливого, волнующего и в других неосуществленных набросках и замыслах Довженко.

Может быть, театры обратятся к его пьесам. Может быть, публикация его не изданных еще записей натолкнет молодых драматургов и режиссеров на важные, увлекательные творческие свершения. И бесспорно, наверняка, каждый просмотр его фильмов — и в нашей стране и за рубежом — будоражит молодые творческие силы, «поднимает, вдохновляет, учит»!

Как подлинный великий художник, выразитель своей эпохи и своего народа, Довженко бессмертен. Его вклад в советское киноискусство неоценим. Поэтому в грядущих победах нашего советского кино всегда будет жить его творческое дыхание.

Из редакционной почты

ЗАКОННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

Как и в минувшие годы, широко открыли двери своим слушателям народные университеты культуры. Рабочие, колхозники, учителя, инженеры, техники, врачи приходят сюда, чтобы получить знания, расширить свой кругозор, обогатить духовный мир.

Нынешний учебный год не обычный. Он совпадает с выдающимся событием в жизни нашей партии и народа — XXII съездом КПСС. Решения съезда окрылили советских людей, поставили перед ними высокую задачу — стать достойными членами нового, коммунистического общества, общества высокоорганизованных и сознательных тружеников, всесторонне и гармонично развитых личностей.

Формированию такого нового человека, человека коммунизма, призваны способствовать и университеты культуры.

Все большее место в программе народных университетов отводится самому важному из искусств — кино. Свидетельство тому — исключительная популярность кинофакультетов и лекций по кино в общем курсе истории искусств. Только в Москве и Московской области в прошлом году работало более тридцати факультетов кино. Они были созданы в ряде народных университетов Ленинграда, Свердловска, Киева, Минска, Баку, Риги, Таллина и других крупных городов.

Наш журнал неоднократно выступал с материалами в помощь кинофакультетам народных университетов (см. статьи: «Университеты культуры и кино», 1960, № 7; «Народный кинофакультет», «Пожелания, просьбы, требования», 1960, № 9; «Как спланировать курс лекций», 1960, № 10). Из номера в номер в этом году публиковались лекции в помощь университетам культуры. Закончив этот цикл статей, редакция обратилась с таким письмом к работникам культуры, слушателям и лекторам кинофакультетов:

«Дорогие товарищи!

Нам бы хотелось знать Ваше мнение о начатой журналом работе в помощь народным университетам культуры. Какие еще темы следовало бы по-Вашему осветить в журнале, на что обратить особое внимание?»

И вот перед нами ответы наших читателей. В них, как вы увидите, товарищи пишут не только о том, что они ждут от журнала, но и рассказывают об опыте своей работы, о своих трудностях, поднимают животрепещущие вопросы пропаганды киноискусства.

«Начато нужное дело» — так озаглавил свою корреспонденцию лектор Н. Ефимов (Ленинград). Он рассказывает в ней о своих многолетних наблюдениях за аудиторией во время лекций, о том, как изменилось отношение зрителей к кино.

«Если раньше спрашивали про «Тарзана» и «Девушку моей мечты», то сейчас такие вопросы вызывают дружный хохот всего зала. Теперь спрашивают о творчестве Эйзенштейна, Довженко, Чаплина. Вот почему начатое журналом дело представляется мне чрезвычайно важным. Его надо продолжить, а может быть, даже поставить вопрос об издании специального популярного журнала, который распространял бы в народе знания в области истории и теории кино».

Тов. Ефимов считает, что необходимо выпускать специальные ролики о творчестве выдающихся деятелей кино: «Ведь сколько бы вы с трибуны ни объясняли особенности стиля того или другого деятеля кино, это не достигнет цели без непосредственного знакомства с произведениями, ими созданными».

Мысли, высказанные лектором старшего поколения, разделяет и еще только вступающий в трудовую жизнь студент Вадим Чумаков (Москва). В этом году он заканчивает Московский государственный библиотечный институт. Вадим уже работает, заведует клубом колхоза «Искра» (Солнечногорский район).

«Что говорить,— пишет нам Вадим,— сколько бы ни было разнообразных форм клубной работы, ни одна из них не может заменить кино. От мала до велика — все всегда в клубе, какая бы ни демонстрировалась картина. Конечно, нам, клубным работникам, всегда хочется максимально использовать эти встречи со зрителем. Раньше сами кинофильмы как явления искусства не были предметом нашего внимания. Они в лучшем случае иллюстрировали лекции, а чаще всего были просто, так сказать, «художественной частью». Теперь иное дело. Я думаю, что перемены, которые произошли у нас, произошли всюду. Теперь зрители хотят разобраться в кинокартине, понять ее, поспорить о том, что в ней хорошо, что плохо. И здесь может помочь лектор, квалифицированная статья о фильме.

В нашем клубе в этом году откроется университет культуры. Конечно, нелегко будет организовать его работу. Надеюсь, что Ваш журнал поможет нам и советом и делом».

Вадим Чумаков высказывает ряд критических замечаний в адрес «Московской кинонедели», где «о всех фильмах часто пишут на один лад».

«И вот, — продолжает он, — приходится доставать, именно «доставать» журнал «Искусство кино» (тираж журнала маленький, да и стоимость его очень высока!). И тем не менее мы читаем Ваш журнал. Хотелось, чтобы кроме больших статей Вы печатали небольшие материалы. Такого типа, например: «В блокнот лектора», «Сегодня на студиях», «Как снимался фильм», «Мастера кино о своей работе» и т. п. Одним словом, на мой взгляд, не хватает в журнале информации о сегодняшнем состоянии советского кино. А знать это не только лектору, но и клубному работнику необходимо — история историей, а жизнь жизнью».

Важные и интересные замечания и предложения высказал в своем письме Ю. Вавилов (г. Горький).

«Новый раздел журнала пришелся по душе многим читателям,— отмечает он.— Во всяком случае, лекторам народных университетов культуры он принес несомненную пользу. Куда легче готовиться к очередному выступлению, имея под рукой квалифицированную разработку, чем роясь в бесчисленных источниках или надеясь на свою память. Но... аппетит приходит во время еды. И сегодня, закрывая последний номер уходящего года, кажется, что раздел «Народным университетам культуры» мог бы стать более глубоким и главное — более разносторонним».

Ю. Вавилову принесла большое удовлетворение статья Н. Васильевой «Советский историко-революционный фильм». Он считает, что автору удалось раскрыть методику чтения такой лекции. «Что же касается примеров (хронологии, перечисления фильмов, имен), то лектор и сам в состоянии привести их, обратившись хотя бы к трехтомнику «Очерков истории советского кино». Важно уметь объяснить, проанализировать то или иное явление киноискусства». Тов. Вавилову хочется видеть на страницах журнала не только монографические работы о творчестве выдающихся мастеров кинематографа, но и материалы о представителях младшего поколения режиссеров, успешно работающих сейчас на киностудиях страны. Он надеется, что наряду с обзорными статьями по проблемам советского кино лекторы получат и серьезный материал о состоянии зарубежной кинематографии.

Заслуживает серьезного внимания предложение тов. Вавилова о необходимости разнообразия форм кинопропаганды, создания единого методического центра по руководству этой работой.

«Народные университеты прочно завоевали место под солнцем,— пишет он.— Но непрерывно совершенствуются, усложняются все формы кинопропаганды. Сейчас большую популярность приобретают киновечера, кинодиспуты, кинофестивали. Недавно нам удалось в одном из кинотеатров города провести цикл школьных киноуроков. В этом начинании мы использовали многие мысли, высказанные участниками беседы за «круглым столом» в Вашей редакции («Руку, товарищ учитель», «Искусство кино», 1961, № 4). А почему бы в журнале не опубликовать специальную программу подобных киноуроков, раскрыть методику их проведения?

В нашем городе с большим успехом прошел фестиваль фильмов Г. Чухрая. Закончился он обсуждением творчества режиссера. Сейчас мы видим все достоинства и просчеты фестиваля, организованного впервые. И невольно приходит в голову мысль: почему нет методической разработки и этого вида пропаганды киноискусства? Вероятно, это дело не журнала. Но почему бы не опубликовать стенограмму одной из дискуссий по фильму с комментариями опытных искусствоведов? В такие дискуссии все чаще выливаются встречи на семинарских занятиях со слушателями в университетах, со зрителями в кинотеатрах. Такая публикация многому научит и лекторов, и работников культурно-просветительных учреждений, и кинозрителей.

Мне кажется, что пришла пора каким-то образом объединить усилия киноуниверситетов культуры. Ведь их сейчас в стране тысячи, а опыт их деятельности не выходит за пределы своего города, области. Кто этим должен заниматься — Центральное бюро по кинопропаганде при СРК, методический совет при Всесоюзном обществе по распространению политических и научных знаний, Министерство культуры СССР? Не знаю. Но кто-то должен. И на страницах журнала должна найти отражение эта работа, должны, думается, появляться материалы, рассказывающие о новых формах пропаганды киноискусства, материалы, обобщающие и анализирующие опыт лучших университетов культуры страны».

Большим вниманием к работе кинофакультетов продиктовано письмо в редакцию старшего инспектора отдела культурно-просветительных учреждений Министерства культуры СССР тов. М. Очагова.

Нам хочется привести это письмо целиком, так как в нем поставлен вопрос, имеющий решающее значение в успехе распространения в народе знаний в области искусства кино.

«Если просмотреть, хотя бы бегло, учебные программы народных университетов, то нетрудно заметить, что в них очень много тем, посвященных вопросам кино. В одних случаях (и это чаще всего) эпизодические лекции — «Как делается кинофильм», «Как смотреть кинокартину», «Мастера советского кино»; в других — циклы лекций по истории советского кино; и, наконец, факультеты киноискусства, дающие слушателям систематизированные сведения по истории и теории кино.

Нам пришлось познакомиться с работой ряда кинофакультетов, созданных не только в Москве, но и на периферии. Содержательная и разносторонняя работа проводится на кинофакультете университета культуры Московского рыбкомбината, большой популярностью пользуется кинофакультет в небольшом эстонском городке Выру.

Но, к сожалению, на периферии в подавляющем большинстве университетов культуры вопросам кино отводятся пока всего одна-две лекции. Это, конечно, не может удовлетворить слушателей.

Что же сдерживает дальнейшее развитие кинофакультетов и других форм пропаганды киноискусства в университетах культуры? Прежде всего отсутствие лекторских кадров.

Даже в таких крупных центрах, как Свердловск, Новосибирск, Минск, Баку, где имеются киностудии, количество лекторов, выступающих по вопросам кино, исчисляется единицами, приезд же квалифицированного лектора-киноведа в периферийный университет культуры до сих пор событие. Нет и методических материалов, примерных лекций, тематических разработок, которые помогли бы лекторам на местах (а это чаще всего представители самых различных специальностей — работники театра, учителя, библиотекари) подготовить лекцию по той или другой теме, читаемой на кинофакультете.

В этой связи, нам кажется, заслуживает одобрения инициатива журнала «Искусство кино». Осенью 1960 г. редакция провела «круглый стол», в котором приняли участие руководители и лекторы кинофакультетов, работники кино, представители общественности. Это, по существу, была первая попытка как-то обобщить опыт пропаганды киноискусства в университетах культуры и определить меры, которые бы способствовали улучшению этого дела. С тех пор на страницах журнала стали систематически появляться материалы в помощь руководителям и лекторам кинофакультетов: опубликована примерная программа кинофакультетов, серия статей по одному из циклов этой программы.

На наш взгляд, редакция удачно отобрала темы лекций — это темы развития современного советского кино: «Кино как искусство» (статья С. Фрейлиха), «Образ современника в кино» (Л. Павловой), «Образ Ленина на экране» (А. Грошева), «Советский историко-революционный фильм» (Н. Васильевой).

Мне приходилось беседовать со многими лекторами, которые использовали эти материалы. Все они говорили о том, что эти статьи служат хорошим подспорьем для их пропагандистской работы. Беда в том, отмечали они, что из-за ограниченности тиража журнал не доходит до широкого круга лекторов.

Так говорят «практики». Конечно, можно спорить о качестве той или иной статьи, об ее уровне, глубине разработки темы, но одно бесспорно — журнал начал большое, нужное для университетов культуры дело.

Эта инициатива журнала была бы более эффективной, если бы она подкреплялась соответствующими усилиями других организаций. Мы имеем в виду Бюро пропаганды советского киноискусства Союза работников кинематографии СССР.

Слов нет, в последнее время Бюро кинопропаганды наладило связи со многими университетами культуры. Но опять-таки это все почти университеты Москвы и Подмосковья.

Бюро еще не стало центром действительно массовой пропаганды киноискусства, оно плохо связано с периферийными, особенно сельскими народными университетами и школами культуры, которые сейчас являются незаменимой трибуной для такой работы. Или возьмем вопрос с кадрами лекторов. Бюро в основном ориентируется на сотрудников Института истории искусств, преподавателей ВГИКа. Это хорошие кадры. Но они часто загружены основной работой. В то же время студенты старших курсов ВГИКа, в частности киноведческого факультета, к лекторской работе почти не привлекаются. А это большая сила, особенно если говорить о развитии общественного начала в лекторской работе. Хотелось бы, чтобы Бюро кинопропаганды в четвертом университетском году уделило наконец должное внимание этому новому, подлинно народному движению за овладение высокой культурой.

Трудности с лекторскими кадрами по проблемам киноискусства ощущаются решительно всеми.

«Дорогая редакция! — пишет главный редактор Свердловской студии телевидения тов. Лившиц. — В 10-м номере Вашего журнала за 1960 год опубликованы темы лекций и учебные планы кинофакультетов для народных университетов культуры. Это оказало и нам, работникам телевидения, очень большую помощь. Но вот задача: где найти лекторов на весь этот цикл? Где получить стенограммы уже прочитанных лекций, с кем связаться?»

Полно горьких упреков в адрес Бюро пропаганды советского киноискусства при СРК письмо директора университета культуры при клубе имени Калинина в Калининграде (Московская область) тов. Сорокина. Два года работал здесь кинофакультет. Шестьсот слушателей систематически посещали занятия. В этом году, однако, решили кинофакультет не открывать. Почему? Что случилось?

«Наш клуб, — рассказывает тов. Сорокин, — расположен в двух километрах от Большой Москвы. Но и мы с трудом получаем лекторов. К тому же часто они читают лишь одну тему — «Достижения советского киноискусства» (к такой теме лекции сводятся даже тогда, когда в афишах объявлена совсем другая). Но все-таки, как правило, лекторы к нам приезжают. Гораздо хуже обстоит дело с демонстрацией кинофильмов. Недавно проводили мы, например, лекцию «Второй Международный кинофестиваль в Москве» Естественно, хотели показать премированный фильм «Чистое небо». Эта картина есть в прокате, но получить ее там нам не удалось, пришлось прибегнуть к очень сложным комбинациям.

Конечно, справедливость требует сказать, что нельзя во всем обвинять Бюро кинопропаганды, которое, кстати, не имеет своей фильмотеки. Но от работы с нами устраняются и другие организации. Не можем мы получать фильмы и в кинопрокате, который расписывает фильмы за месяц и с нашими планами, конечно, не считается. Вот так и получилось, — с лекторами трудно, фильм получить трудно, и решили мы вместо кинофакультета периодически проводить просто лекции. Это шаг назад, мы понимаем. Но без поддержки творческих, общественных организаций нам с этим делом не справиться».

Можно понять трудности тов. Сорокина, но вряд ли он прав, спасовав перед ними. Думается, что, все-таки обратись он своевременно в Союз работников кино, в Министерство культуры, во Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, и товарищи нашли бы возможности сделать все, чтобы сохранить кинофакультет, объединявший такое большое количество слушателей, жаждущих серьезно и планомерно заниматься кинообразованием.

Мы познакомили с письмами, поступившими в редакцию, директора Бюро пропаганды советского киноискусства при СРК тов. Л. Парфенова. Вот что он нам ответил:

«Не только с каждым годом, но с каждым днем к нам, в Бюро по пропаганде киноискусства, поступает все больше просьб, заявок на проведение лекций по самым различным проблемам киноискусства. Так, в одной Москве проводится каждый месяц свыше ста лекций и вечеров. Вот почему мы, пожалуй, не меньше, а больше, чем товарищи, которые к нам обращаются, ощущаем острейшую необходимость в решении проблемы лекторских кадров. Кое-что в этом направлении нами сделано. За время работы Бюро пропаганды (оно существует всего два года) нам удалось привлечь к работе значительный актив лекторов, которые не ограничивают свою связь с университетами лишь чтением лекций, а оказывают им и методическую помощь в составлении учебных программ, подборе наглядных пособий, организации занятий.

Как своеобразная лаборатория пропаганды киноискусства задумана работа Московского кинолектория, где читают лекции ведущие мастера советского киноискусства, кинокритики, искусствоведы. Все их выступления стенографируются, обрабатываются, и лучшие из них будут рассылаться по отделениям Бюро пропаганды, которые уже открылись в нескольких городах. С такими стенограммами мы можем ознакомить и Вас, товарищ Лившиц. Пишите нам, как Вы предполагаете строить свои передачи, какие материалы Вам необходимы.

В целый ряд городов должны выехать группы квалифицированных лекторов, которые выступят со специальными методическими докладами для тех, кто решил заниматься пропагандой киноискусства. Первый такой выезд намечается в Целиноград. В помощь слушателям университетов культуры выпускаем мы брошюры, издаем специальную «Библиотечку кинозрителя».

В этом обзоре мы не могли охватить, к сожалению, всех корреспонденций наших читателей. Разговор о работе кинофакультетов будет обязательно продолжен: письма в наш адрес продолжают поступать, мы ждем, что почта будет приносить их нам все больше и больше.

Редакция благодарит всех товарищей, откликнувшихся на нашу просьбу. Их замечания будут учтены, а предложения реализованы.

Мы надеемся, что в наш разговор включатся и такая сильная организация, как Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, и издательства, и республиканские министерства культуры.

Пишите нам, товарищи, о том, что вы считате новым, интересным в своей работе, что, по-вашему, заслуживает серьезного обсуждения.

Демонстрировать фильмы по «ленинской пропорции», превратить некоторые кинотеатры в театры Большой кинопрограммы — эта мысль находит все больше сторонников, горячих энтузиастов среди зрителей и работников кинопроката.

Ниже мы публикуем статью горьковского журналиста, председателя местного отделения Бюро пропаганды киноискусства Ю. Курганова.

Ю. КУРГАНОВ

Первые шаги

В печати — газетах и журналах — часто раздаются критические замечания в адрес прокатных организаций. Нарекания эти большей частью справедливы. И действительно, взять хотя бы идею показа фильмов по «ленинской пропорции»— Большой кинопрограммы. Прошло уже два года с тех пор, когда начался разговор о Большой кинопрограмме.

Только безынициативностью прокатных организаций можно объяснить, что Большая кинопрограмма еще редкий гость в кинотеатрах. И это после того, как зрители ее одобрили, а прокатчики по крайней мере не выдвинули своих возражений.

На примере работы нескольких горьковских кинотеатров я попытаюсь рассказать, что можно сделать для нашего зрителя, если сбросить с себя груз устаревших традиций, если проявить заинтересованность, любовь к делу.

А это крайне необходимо, ибо зритель требует и ждет от кинотеатров значительно большего, чем обыкновенный показ фильмов, зритель хочет прийти в кинотеатр за тем, чтобы не только развлечься, но и узнать что-то новое, полезное для себя. Он хочет лучше понять произведение искусства. А кто, как не прокатчик, может в этом помочь зрителю?

Что же предпринимается в кинотеатрах г. Горького для улучшения показа фильмов.

МОЖЕТ ЛИ КИНОТЕАТР СТАТЬ КЛУБОМ?

Добиваться популярности кинотеатра можно разными средствами. Одни готовы весь город распестрить рекламой. Другие стараются поразить воображение посетителей сногсшибательной программой эстрадного оркестра. Я даже знал директора, который гордился тем, что в его кинотеатре продается самое холодное в городе пиво...

Много лет такие «штангисты-тяжеловесы»— безумные выжиматели финансового плана — и определяли наш кинопрокат. Директор старой закваски в кинотеатре видел лишь коммерческое предприятие. Смыслом и целью его деятельности было выполнение финансового плана. Он шарахался от предложения ввести Большую кинопрограмму — как бы с планом чего не вышло. Он решительно отказывался переходить на работу без контролеров— слишком рискованное дело. Он увиливал, как только мог, когда ему советовали организовать клуб интересных встреч или цикл популярных лекций: пусть, мол, этим клубы занимаются, а у меня план, да и суеты много с новшествами.

Именно такой директор морщился, когда в кинопрокате ему размечали «Мы — вундеркинды», и изо всех сил старался заполучить «Фанфары любви». Касса, касса — вот главное, что определяло его работу.

Но вот недавно в некоторых кинотеатрах появилось нечто такое, что знаменовало появление нового стиля в кинообслуживании населения. Ломались старые представления о предназначении кинотеатра. На наших глазах рождался новый тип директора: администратор-коммерсант уступал место администратору-пропагандисту. Теперь многие и многие смысл своей деятельности видят в пропаганде прогрессивного киноискусства, а финансовый план в их руках служит главным рычагом в достижении поставленной цели. Вот почему они не боятся нови-

нок, смело идут на эксперименты. Вот почему они так охотно дружат с общественностью.

Но встречаются и такие, кто рьяно защищает честь мундира, считая, что клубные формы работы в кинотеатре неприемлемы.

«КРАМОЛЬНЫЙ» ДИРЕКТОР

Года два назад кинотеатр имени Минина был весьма заурядным, прочно застрявшим в числе отстающих. Ныне он пользуется в городе необычайной популярностью.

Перелом в работе кинотеатра наступил в тот момент, когда его директор Н. П. Дунец — энергичный и думающий коммунист — круто взяла курс на дружбу с общественностью. И всюду у нее появились новые друзья, страстные любители киноискусства. Они охотно соглашались помочь директору в ее начинаниях. Предложения сыпались как из рога изобилия. Кто-то рассказал об удлиненных киносеансах, и в кинотеатре ввели эту прогрессивную форму обслуживания зрителей. Вопреки недоверчивому брюзжанию скептиков лишь за четвертый квартал прошлого года на удлиненных сеансах побывало около 75 тысяч человек. На одной из конференций зрители предложили устроить в фойе выставку живописи. Так, в кинотеатре имени Минина появилась выставка картин Грекова. Ее сменили полотна Левитана, Тропинина...

По совету зрителей кинотеатр провел кинофестиваль «Над Волгой широкой», киномесячник о строителях и строительстве, киновикторины для школьников. А однажды к директору пришли комсомольские активисты Советского района. Они предложили создать при кинотеатре молодежный дискуссионный клуб.

Клуб в кинотеатре? Где это видано? — недовольно бубнили сторонники старого. Конечно, подобных скептиков поубавилось, потому что клуб показал свою жизнеспособность.

В совет молодежного дискуссионного клуба вошли рабочие, студенты, комсомольские работники, молодые журналисты. И с их приходом в кинотеатре появилась какая-то новая атмосфера. Будто все в нем помолодело, в фойе и кинозалах после сеанса стало оживленнее, веселее...

Первым большим делом клуба было обсуждение кинофильма «Ровесник века». Пригласили одного из очевидцев строительства Горьковского автозавода писателя Н. И. Кочина, попросили его руководить дискуссией. Хорошо, что дирекция догадалась отвести для членов клуба последний сеанс; обсуждение затянулось до позднего вечера.

А следующий диспут оказался выездным — в кинозале педагогического института. Речь шла о фильме



«Тучи над Борском». Юноши и девушки говорили не только об актерских удачах и режиссерских просчетах, но и о роли комсомола в воспитании школьников, о закалке характера юного поколения, о возможностях студентов пединститута — будущих учителей — вести антирелигиозную пропаганду. Много ценных мыслей родилось на этом обсуждении, о многом задумались участники дискуссии.

Последние мероприятия нашего клуба, боюсь, повергнут скептиков в полное уныние. Дело в том, что члены МДК стали организаторами в кинотеатре вечеров молодежи с «торжественной частью», с концертами художественной самодеятельности и даже танцами под эстрадный оркестр кинотеатра.

В основе этих вечеров лежит идея Большой кинопрограммы в несколько «молодежном ракурсе». Обычно на встречу со зрителями приглашаются артисты кино, операторы, кинокритики или искусствоведы, затем демонстрируются документальный, научно-популярный и художественный фильмы. А потом молодежь танцует. И хотя в эти часы кинотеатр имени Минина действительно чем-то похож на клуб, молодежными вечерами довольны и посетители и администрация. В этой инициативе есть одно неоценимое обстоятельство: совет МДК отдает предпочтение молодежи тех заводов, фабрик, где нет своих очагов культуры. Дружба с кинотеатром помогла оживить воспитательную работу с молодежью, организовать свою художественную самодеятельность, диспуты, обсуждения кинофильмов. Это был смелый эксперимент, превзошедший все ожидания. Попробуйте сделать это у себя в кинотеатре, и право же, вы не пожалеете о затраченных усилиях.

Постепенно молодежно-дискуссионный клуб взял на себя всю политико-массовую работу. Правда, не один, а совместно с советом содействия, в который входят умудренные жизненным опытом люди. Они связались со старыми коммунистами и ветеранами Отечественной войны. До сих пор в памяти зрителей осталось обсуждение фильма «В начале века» с участием большевиков с дореволюционным партийным стажем, обсуждение, которое помогло зрителям лучше понять фильм и по достоинству оценить его воспитательное значение.

Опираясь на общественность, руководителям кинотеатра удалось первым в области перейти на работу без контролеров. Комсомольцы промышленных предприятий и вузовская молодежь взяли на себя функции общественных контролеров и билетеров.

Сейчас кинотеатр имени Минина поддерживает тесные связи с более чем восемьюдесятью организациями города. Специалисты, связанные с финансовой деятельностью киносети, могут представить, что это значит. Достаточно сказать, что финансовый план 1960 года мининцы выполнили к 11 декабря, дали государству дополнительно 300 тысяч рублей и получили третью премию во Всероссийском соревновании.

ЧТО ТАКОЕ ПРОПАГАНДА ФИЛЬМА?

Вряд ли кого удивишь выступлениями лекторов перед сеансами. Это не новинка для большинства кинотеатров. Но как часто эти лекции выглядят совершенно не обязательным приложением к кинокартине. Однажды я присутствовал на лекции уважаемого работника прокуратуры, который толковал со зрителями о работе с правонарушителями перед демонстрацией... «Серенады солнечной долины». Стоит ли удивляться, что никакого контакта между лектором и слушателями не было и в помине.

Директор кинотеатра «Рекорд» Н. Р. Золотарева сумела по-новому перестроить чтение лекций. Каждая такая лекция или беседа органически связана с фильмом, она дополняется, иллюстрируется фильмом и в то же время помогает зрителям лучше уяснить содержание, идею, авторский замысел картины.

Для интересного вечера на тему «Кто не работает, тот не ест» были подобраны специальные художественные и документальные фильмы, перед сеансами выступали работники милиции, суда, прокуратуры. Сами названия кинолекториев, которые стали обычными в кинотеатре («Путь к здоровью», «Знайте наши законы», «Против религиозного дурмана»), определили и выбор фильмов, и выбор лекторов. Лекция становится необходимостью, она читается не случайно, а по поводу определенного фильма, что делает ее вдвойне полезной и доступной.

Это было только началом. От общеобразовательной лекционной пропаганды в кинотеатре шагнули к пропаганде киноискусства.

Кстати, что значит пропагандировать кино? Директор-коммерсант, не задумываясь, ответит: это реклама, в лучшем случае, встречи зрителей со звездами экрана.

В кинотеатре «Рекорд» пропаганду фильмов понимают глубже. Здесь профессиональный разговор со зрителем о киноискусстве — система.

К примеру, на просмотр фильма «Пять дней — пять ночей» был приглашен генерал Григорьев, который рассказал о подвигах молодежи в Отечественной войне. Перед демонстрацией фильма «Липкая паутина» состоялся разговор с его постановщиком Д. Дальским, а после кинокартины «Тучи над Борском» перед зрителями выступил специалист в области антирелигиозной пропаганды. Фильм «Дело о разводе» комментировал Г. Яворовский, часто выступающий на тему о коммунистической морали, а комментарии к некоторым зарубежным филь-

мам давал член Союза советских журналистов А. Чебурашкин, объездивший чуть ли не полсвета. Вот такие выступления перед сеансами действительно служат пропаганде киноискусства, они помогают зрителям глубже понять содержание фильма, его идейную и художественную ценность.

И встречи с артистами здесь не самоцель, они тоже служат пропаганде кино в ее высоком смысле. Однажды в кинотеатре обсуждался весьма спорный кинофильм «И снова утро». Вместе с исполнителем главной роли артистом В. Самойловым в кинотеатр пришел режиссер Горьковского тюза В. Витальев, которому поручили вести дискуссию. Поскольку в кинокартине речь шла о врачах, директор кинотеатра позаботилась, чтобы среди присутствующих зрителей были представители врачебной общественности. В. Самойлов рассказал о том, как он работал над ролью, каким видел своего героя. Тон выступлениям задали хирурги Охотин и Анцупов, молодые врачи Гутаковская и Светухина. И обсуждение получилось квалифицированное, оно позволило зрителям лучше разобраться в достоинствах и недостатках фильма, помогло составить четкое мнение о работе актеров и режиссера. Этот разговор принес большую пользу не только зрителям, но и артисту Самойлову.

Так пропагандируются фильмы в кинотеатре «Рекорд». Но работники этого кинотеатра, вероятно, первыми вынесли пропаганду кино на близлежащие предприятия. Им удалось создать многочисленный актив юношей и девушек, страстных любителей кино, которые стали пропагандистами новых фильмов. Для этих энтузиастов устраиваются предварительные просмотры, обсуждения кинокартин на заседаниях совета содействия, а затем они идут с рассказом о новом фильме к своим товарищам.

Пожалуй, нет смысла кого-либо убеждать в огромном значении этой агитационной работы.

Итак, в кинотеатре «Рекорд» много внимания уделяется массовой работе со зрителями, много заботятся о формировании зрительского мнения. И справка специально для скептиков: финансовые дела у «Рекорда» идут совсем неплохо, он выполняет план даже в самые «гиблые» месяцы. А за результаты первого квартала 1961 года кинотеатр получил Всероссийскую премию.

КАК РАЗВЕНЧАЛИ «ЧЕРНОМОРОЧКУ»

Не так давно молодежная газета «Ленинская смена» проводила конкурс на лучшего знатока кино. В редакцию приходили сотни писем от рабочих, колхозников, студентов, служащих. Было приятно читать эти свидетельства большой тяги молодежи к киноискусству.



На вечере дружбы народов в кинотеатре имени В. И. Ленина

Но некоторые письма заставляли насторожиться. В последней серии конкурса редакция предложила оценить произведения, вышедшие на экран в 1960 году. И оказалось, что вкусы части молодежи не выдерживают критики. Многие участники конкурса искренне считали лучшим зарубежным фильмом года «Любовь с первого взгляда» и даже «Рапсодию», а «Спасите наши души» предпочитали «Сереже» и «Простой истории».

Хороший вкус надо воспитывать. И трудно переоценить инициативу кинотеатра «Спутник», при котором был организован первый в области киноуниверситет культуры. Кинотеатр привлек к работе университета общественность: искусствоведов, артистов, работников кинопроката, комсомольских и профсоюзных активистов. Для чтения лекций пригласили искусствоведа Ю. Волчека.

Много раз собирались в кинотеатре слушатели университета. Их ждали тематические выставки, журналы и литература о кино. Им рассказывали об истории советского кино, знакомили с выдающимися мастерами советского экрана, их учили понимать киноискусство. И все, что происходило в университете, было не только полезно, но и очень интересно, живо, увлекательно.

Если речь шла о классических фильмах немого кино, то беседа сопровождалась демонстрацией «Броненосца «Потемкин» и фрагментов «Красных дьяволят». На вечере документального кино выступили операторы П. Оппенгейм и А. Ткаченко, авторы

фильмов, которые обсуждались зрителями. На вечер «Музыка звучит с экрана» к слушателям пришли преподаватели консерватории В. Коллар и и В. Блинова. Их выступления сопровождались фрагментами из фильмов «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Большая роль в университете отведена актерам кино. Со слушателями охотно встречались артисты Е. Агуров, В. Соколовский, Е. Волкова, Л. Хитяева, подробно рассказавшие о специфике своей работы. Зрители имели возможность сравнить их рассказ со своим восприятием фильма, потому что на занятиях демонстрировались отрывки из фильмов «Поэма о море», «Гущак из Рио-де-Жанейро», «Хлеб и розы», «Поднятая целина», в которых снимались гости.

Триста человек занимались в университете. Триста молодых рабочих, студентов, пенсионеров, домохозяек. Триста будущих пропагандистов киноискусства. Познакомили меня с одной из слушательниц комсомолкой Шурой Полетаевой, мастером хлебозавода № 11. Занятия в университете очень увлекли девушку. Сейчас Шура одна из самых активных общественных культорганизаторов кинотеатра, она ведет большую пропагандистскую работу среди молодых рабочих. Более шестидесяти друзей кинотеатра на предприятиях и в учреждениях рассказывают сослуживцам об увиденных кинокартинах; они создали у себя киноуголки, проводят обсуждения и диспуты по фильмам.

На заключительной конференции слушателей университета выступила мастер-строитель Аля Бутенина. Она сказала:

— Раньше я не всегда правильно оценивала фильм. Выйдешь иногда из зала и не знаешь, понравилась тебе кинокартина или нет. Вроде бы интересно, а рассказать знакомым нечего. Так у меня и с «Черноморочкой» было. Честно говоря, я ее очень хвалила. А сейчас я поняла, что к чему, и знаю истинную цену фильмам, подобным «Черноморочке». Университет помог мне научиться правильно понимать кино, правильно оценивать увиденное.

Трудно точнее определить значение киноуниверситета, чем это сделала комсомолка Аля Бутенина, одна из постоянных посетительниц кинотеатра «Спутник».

НА БОЛЬШУЮ ДОРОГУ

Я мог бы привести немало и других интересных примеров работы в горьковских кинотеатрах. Можно рассказать о попытках работников кинопроката придать пропаганде искусства кино систематический, целеустремленный характер. О том, как была в пух и прах разбита теория «неравных возможностей», когда наши «маленькие» кинотеатры показали, что им под силу такие дела, какими раньше хвастали лишь кинотеатры-гиганты.

И все-таки это были лишь первые и весьма робкие шаги. Все-таки пропаганда кино находится у нас на низком уровне. И я вряд ли погрешу против истины, если скажу, что явление это характерно отнюдь не только для г. Горького.

Как бы ни старались директора «Рекорда», «Спутника» и кинотеатра имени Минина, их деятельность не выходит далеко за рамки определенного микрорайона. Они с самого начала ограничены в своей деятельности.

Предположим, киноуниверситет при кинотеатре «Спутник» решил познакомить слушателей с творчеством лауреатов Ленинской премии. Как это сделать? Ведь кинотеатров, подобных «Спутнику», в стране тысячи. Вероятно, удобнее послать приглашение от имени любителей кино всего города, чтобы у знатного гостя была многочисленная аудитория. Но для этого надо иметь орган, который объединял бы любителей кино в городских масштабах...

Мы ощущаем большой голод в квалифицированных пропагандистах киноискусства. «Спутнику» повезло, что он заполучил Ю. И. Волчека — не только лучшего, но и почти единственного специалиста в нашей области. Стоит какому-нибудь кинотеатру задумать свой университет, как немедленно встанет вопрос: а кто его возглавит? В нашем городе подготовкой кадров никто не занимается.

При некоторых кинотеатрах существуют советы содействия. При некоторых учреждениях создаются комиссии и клубы, члены которых пытаются наладить пропаганду кино. Но есть ли смысл в подобном распылении сил? Не целесообразнее ли сделать попытку объединить их усилия, создать орган по координации совместных действий работников кинотеатров и общественности города?

Такая попытка была сделана. В г. Горьком при управлении культуры создано общественное Бюро по пропаганде советского киноискусства. Инициативу его создания взяли на себя местные отделения Союза писателей и Союза журналистов.

К работе бюро удалось привлечь представителей газет и телевидения, партийных и комсомольских организаций, в его состав входят работники кинотеатров, кинопроката и управления культуры. С ним охотно сотрудничают такие общественные организации, как областной клуб революционной и трудовой славы, совет пенсионеров и другие.

Бюро по пропаганде киноискусства сосредоточило в своих руках методическую работу кинотеатров, учебу энтузиастов в области эстетики кино, разработку программ киноуниверситетов, руководство массовой деятельностью театров среди зрите-

лей. Уже удалось организовать предварительные просмотры фильмов для кинокритиков города — это позволило избавиться от скороспелых суждений в критических выступлениях газет.

Члены бюро совместно с комсомольскими активистами, работниками кинофикации и клубом революционной и трудовой славы провели в кинотеатрах города массовое обсуждение фильмов «Рассказы о юности», «Друг мой, Колька!», «Две жизни»; при их участии были организованы творческие вечера и встречи любителей кино с популярными актерами экрана народными артистами РСФСР А. Поповым и В. Зельдиным.

По инициативе Бюро по пропаганде советского киноискусства в каждом из семнадцати кинотеатров были проведены тематические вечера в честь XXII съезда партии:«От съезда к съезду», «Пусть будет мир на земле», «Творческий почерк Григория Чухрая». Члены бюро разработали программу вечеров и фестивалей, помогли кинотеатрам подобрать необходимые киноленты, организовали выступления старых коммунистов, делегатов партийных съездов, участников Московского международного кинофестиваля.

Начинает приобретать популярность клуб интересных путешествий, который удалось организовать при помощи работников кинофикации и Общества по распространению политических и научных знаний. В клубе зрители имеют возможность познакомиться с фильмами о той или иной стране, встретиться с географами, экономистами и лекторами-международниками, послушать туристов, побывавших за границей, просмотреть выставку.

В нашем городе много кинолюбителей. Любительские киностудии есть на заводах, в научных учреждениях, в вузах. Но действия их до сих пор были разобщены. Ныне мы собираемся организовать конкурсный показ произведений кинолюбителей для телезрителей. Лучшие их фильмы будут демонстрироваться вместо киножурналов в кинотеатрах. А в дальнейшем Бюро по пропаганде советского киноискусства планирует создать секцию, в которой кинолюбители могли бы получить консультацию и совет, которая будет заботиться об обмене опытом создателей любительских киностудий.

Тут начинается область мечтаний. Почему бы, например, не организовать в кинотеатре политический киновечер — настоящий митинг, посвященный какой-то острой современной теме? Подобрать программу из хроникальных и документальных кинолент, пригласить специалистов. Мы уже наметили два таких киномитинга. Один будет посвящен разоблачению милитаризма и реваншизма в ФРГ, а другой — агрессивной политике американского империализма.

Или почему бы не ввести в каждом кинотеатре краткие комментарии к зарубежным и советским фильмам и не передавать их по радио прямо в зале перед началом сеанса. Группа кинокритиков уже работает над текстами таких комментариев. Запишем их на магнитофон и попробуем, как это получится.

Планы у новорожденного бюро обширные. Рейды и перекрестные взаимопроверки; пропаганда лучших форм работы советов содействия при кинотеатрах; фестивали фильмов разных стран и советских студий; атеистические кинолектории... Огромная работа предстоит по пропаганде средствами киноискусства решений XXII съезда КПСС.

Нам удалось установить творческое содружество с Центральным бюро по пропаганде киноискусства, и это сразу сказалось на кинопропаганде в Горьком. В наш город приезжают квалифицированные лекторы, кинокритики, режиссеры и актеры, встречи с ними всегда пользуются большим успехом у зрителей.

Собственно, много о нашем Бюро по пропаганде киноискусства не скажешь: ведь существует оно всего несколько месяцев. Но уже первые его шаги убедительно свидетельствуют, что дела с пропагандой кино сразу пошли лучше. Что же касается финансового плана, то у нас и здесь есть крупная пилюля для скептиков: впервые за многие годы горьковчане выполнили план года. Это большая победа.

И теперь особенно видно, как было тесно в рамках кинопропаганды вчерашнего дня. Видишь, что пришла пора дать дорогу новому.

Редакция журнала начинает серию публикаций, знакомящих читателей с высказываниями зарубежных кинодеятелей о творчестве мастеров советского киноискусства. В этих оценках и выводах встречаются спорные, а порою и неприемлемые для нас положения. Однако мы полагаем, что в целом эти высказывания интересны как свидетельство того внимания, с которым изучается за рубежом творческий опыт советских киномастеров, оказавших значительное воздействие на развитие мирового прогрессивного киноискусства.

О творчестве Марка Донского

Андре ДЕВАЛЛЭС: ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ

Человечность, гуманизм — именно это качество произведений Донского прежде всего обращает на себя внимание всякого, кто подходит к ним без предвзятой оценки.

«Мы считаем,— говорит М. Донской,— что человеческая природа это — любовь, это — оптимизм, это — доброта и желание жить как для себя, так и для других».

В противоположность другим художникам, у Донского нет противоречия между его декларациями и его произведениями. Его добрые чувства не остаются мертвой буквой, именно они потрясают зрителя, когда он смотрит картины Донского.

Фильм «Детство Горького» — это настоящая песнь любви и живой надежды, проникнутая доверием к человеческой природе, а не морализующая проповедь этих чувств.

История маленького Алексея Пешкова становится историей большей части русских детей конца XIX века и даже большей части бедных детей всего мира. Это объясняет, почему Донской впоследствии мог без колебания выбросить целую часть из романа Островского «Как закалялась сталь», в которой Островский повествует о своих первых шагах в жизни до прихода немецких оккупантов на Украину, о первых шагах, которые так же, как и у Максима Горького, связаны с грязью, мытьем посуды и побоями.

Из трилогии исчезло все, что относится к «большим»; из взрослых в картине остались лишь те, кто помогает Алексею открывать мир. И это соответствует духу Горького.

...Жизнь этого детского общества — вот что мы находим в центре первого фильма трилогии. Алексей формируется под влиянием как этих ребят, обладающих чувством солидарности, так и своей бабушки, этой старой женщины, которая требует от него, чтобы он сам отвечал за свои поступки и не прятался за чужие спины. И если Донской ни разу не показывает в картине маленьких птиц, которых Алексей держал в клетке и дрессировал, то он несомненно поступает так ради того, чтобы избежать всякой двусмысленности и устранить всякий образ, могущий создавать впечатление жестокости.

Ничего не остается в картине, что рассказывало бы о жизни отца Алексея; отзвуки этой жизни звучат только в рассказах бабушки, а молодость деда символизируется волжскими бурлаками, которые на протяжении всей картины служат соединительным звеном между прошлым и настоящим.

По мере того как Алексей открывает мир, по мере того как он начинает отличать добро от зла, происходит отбор тех человеческих ценностей, которым предстоит победить завтра. Алексей вполне сознательно приобретает опыт жизни; ему в дальнейшем нужно только следовать доброму совету бабушки:

«Ты всегда хорошее крепко помни, а что плохо — просто забывай». Все великое, все, на чем держится фильм, — все это будет принадлежать будущему.

Творчество Донского — это творчество, основанное на доверии к человеку. «Мы, — говорит Донской, — умеем любить, потому что мы убеждены, что каждое человеческое существо содержит в своей душе много добра: нужно только уметь его открыть!»

Эта простая фраза объясняет если не всю эстетику Донского, то по меньшей мере особенности его понимания созданных им персонажей. Донской превосходно умеет показывать сложность человеческого характера, но он отказывается от разложения во времени противоречивых элементов, из которых слагается данный характер.

Донской резко отделяет «добрых» от «злых» и даже усиленно подчеркивает их противоположность, так что эти персонажи несколько напоминают светлых ангелов и темных демонов на известных средневековых картинах. Например, в «Радуге» немецкий офицер и его люди, а также люди, сотрудничающие с ними, ни в чем не могут иметь ни малейшего сходства, скажем, с советскими партизанами.

Очень четкое разграничение персонажей, возбуждающих нашу симпатию, и персонажей, которые остаются враждебными нам, особенно ярко видно в противопоставлении деда и бабушки Алексея. В книге Горького дед, несомненно, изображен злым человеком, но кое в чем он заслуживает прощения, и Алексей в конце концов начинает восхищаться дедом, когда тот после побоев приходит утешать мальчика и в виде извинения рассказывает ему о своей молодости. В картине же Алексей не изменяет своего отношения к деду, он бросает на землю подарки, принесенные ему стариком. Напротив, бабушка Алексея теряет в фильме Марка Донского все те мелкие недостатки, которыми она наделена в книге Горького, и становится подлинным образцом доброты и милосердия.

Поскольку для Донского носителями более чистого мира являются дети, постольку взрослые раскрываются в их взаимоотношениях с детьми: так, бабушка заботится об Алексее и опекает его, рассказывает ему сказки, а дед, напротив, бьет детей и не терпит их игр. Эти игры затевает Ваня и сам же в них участвует; он олицетворяет молодость и служит Алексею примером для подражания.

К персонажам трилогии, несущим доброту и нежность, нужно присоединить еще персонажи других картин — деда Тараса из «Непокоренных», который так хорошо умел рассказывать интересные истории, и, конечно, учительницу Варвару Васильевну из «Сельской учительницы». Так же как и бабушка, Варвара Васильевна испытывает чувство нежности ко всем этим маленьким человечкам, которые полны самых лучших намерений.

Самый страшный враг Донского — это немец из фильма «Радуга», который на глазах матери убивает ее новорожденного ребенка. Для Донского нет и не может быть более тяжелого преступления: здесь мы угадываем его безграничную любовь к жизни, ко всему, что создает жизнь и счастье людей.

Нежность является одной из основных черт, которые Донской придает своим персонажам. Именно нежностью утешает Алексея бабушка, именно нежностью она помогает ему познавать мир. Бабушка, добрая как хлеб, которая опекает и любит всех, — такой образ не часто можно увидеть в кино. Единственно только образ матери в американской картине «Гроздья гнева» несколько приближается к образу бабушки. Я знаю, хороший вкус не позволяет воздействовать на зрителей чувствами, которые носят название «мелодраматических», потому что этими чувствами часто плохо пользовались. Но всегда имеются здравые умы, которые могут оценить чувства, не являющиеся мелодраматическими, как, например, чувство нежности.

Гуманистические черты Донского находят свое отражение как в особом складе его драм, так и в искусстве тонкими нюансами передавать внутреннюю жизнь своих персонажей. Эти качества проявляются у него и в изображении природы, которая, помимо своей красоты и живописности, часто имеет символическое значение.

Поэтические взлеты Донского, его метафорическое ви́дение мира часто связаны с образом воды. Как настоящий лейтмотив в его фильмах повторяются картины Волги или какой-нибудь другой реки на Украине, в Сибири; эти реки текут медленно, но непрерывно и безостановочно (сравните с картиной Ренуара «Река»). И в этих картинах отражается не только древняя индийская или гераклитова мудрость, здесь воплощается не только течение времени как таковое — происходит видоизменение материи, движение жизни. Я думаю о той реке, на которой постепенно тает и исчезает ледяной покров, о картинах смены времен года в «Сельской учительнице» — от таких изображений не отказались бы ни Пуссен, ни Рукье; последовательно сменяя на экране снежную зиму, весну с радугой в небе и золотую осень, отражая эту смену времени года в настолько ярком виде, что эти изображения начинают даже немного напоминать почтовые календари, Донской добивается по-своему не менее выразительного эффекта, чем Ренуар в своих мимолетных изображениях природы в картине «Человек с юга».

Доказательством того, что Донской образно воспринимает время, служит его любовь к показу стенных часов и маятников, причем часы не служат у

него для отметки времени действия. Качающийся маятник показывает лишь неумолимость течения времени. Напротив, глобус, который заставляет вращаться Варвара Васильевна,— это уже не только символ утекающего времени, но и некая физическая реальность. Время — это жизнь, которая течет. Бесспорно, время — это проходящие минуты, дни и годы, но это также опадающие листья осени, старики, которые умирают, дети, которые растут, деревья с набухающими почками, времена года и поколения людей, приходящие на смену одно другому. Это воплощение событий, происходящих во времени и пространстве, есть поэтизация движения жизни.

Я очень хотел бы избежать громких слов, и все же мне думается, что можно говорить о космическом чувстве того искусства, с которым Донской заставляет нас вновь открывать природу вещей, и о той силе, с которой он заставляет нас вновь обрести подлинную ценность и сущность вещей.

Донской умеет заставить говорить вещи, чтобы выразить драматическую атмосферу, чтобы выразить и передать те или иные эмоции. Когда он хочет показать нам скорбь Варвары Васильевны, узнающей, что ее замужество не может состояться и решающей покинуть Санкт-Петербург, то Донскому достаточно показать мостик на маленькой забавной речушке, зажатой среди домов. На этом мосту нет ни одного человека, он производит жуткое впечатление. Достаточно беглого кадра, чтобы мы увидели, как все это грустно и скорбно; мы представляем себе поездку Вари в Сибирь.

...Тема волжских бурлаков отражает у Донского возрастающее вторжение прошлого в настоящее. Этот лейтмотив нашел мощную поддержку в музыке фильма. Композитор Шварц поддерживает музыкой важнейшие мотивы и в других фильмах Донского: когда он хочет выразить монотонную тяготу всего, что подавляет человека, или тоску, которую внушают долгие переходы по пустынным дорогам, то мы опять слышим музыкальную тему, родственную теме бурлаков. Таковы, например, сцены с каторжниками, к которым присоединяется химик из «Детства Горького», мучительные переживания Вани из того же фильма, страдания евреев и русских пленных в картинах «Непокоренные» и «Радуга», уход Тараса, поездка Варвары Васильевны и т. д. ... Использование таких мотивов происходит довольно часто, так как произведения Донского имеют симфоническое построение, но это никогда не воспринимается как нарочитый прием.

А снег? В картинах Донского он более приветлив, чем где бы то ни было. Это не агрессивный снег «Нанука». Это снег мягкий, нежный; все, что покрывает собой снег, окутывается тишиной. Снег имеет черты влюбленного в картине «Как закалялась сталь», его безмолвие помогает скрываться и прятаться (в «Как закалялась сталь», а также в «Радуге» и в «Непокоренных»). Снег как бы отказывается помогать тем мучениям, которые причиняют людям фашисты, он восстает против преступлений и варварства, подчеркивая своей белизной темные пятна жестокости, и, наконец, его белизна делается совсем нестерпимой, когда совершается преступление против человека (смерть маленького Мишки и мучения Олены в «Радуге», виселицы в «Как закалялась сталь»).

Природа всегда предстает у Донского как друг человека и противник зла.

Говоря о неодушевленных предметах, я остановлюсь только на одном, который имеет существенное значение: это часы с маятником. Я уже говорил выше, что они редко используются для указания времени действия, но очень часто встречаются в произведениях Донского: старые фамильные часы в «Детстве», часы с маятником в «Как закалялась сталь», часы с кукушкой, свидетельницей и насмешницей; часы-совесть в «Непокоренных», которые, наконец, показывают определенный час, когда в доме что-то нарушилось, после того как Андрей вернулся в дом как дезертир; и, наконец, еще одни часы, показывающие, как точно следит за школьным расписанием Варвара Васильевна.

Таковы некоторые зрительные темы, через которые Донской выражает свою веру в человека и свою любовь к нему, а также свою боль за него тогда, когда зло грозит поглотить человека! Он умеет так же, как и всякий другой поэт,— кто может упрекнуть его в этом?— вдохновляться образами, которые достаточно красивы сами по себе, для того чтобы изображать прекрасное. Таковы, например, кадры с плакучими ивами и с камышом в «Как закалялась сталь», яблони в цвету и усыпанные цветами поля в «Сельской учительнице», бескрайние пространства, покрытые колеблемой ветром травой,— пейзаж, которым заканчивается картина «Детство Горького».

Произведения Донского содержат еще много других ценностей; даже когда стираются в памяти детали, они остаются для нас драгоценными...

Я думаю о картинах Донского, еще неизвестных во Франции. Но это уже другая тема...

(Из статьи Андре Деваллэса («Человек, творчество которого звучит гордо». Журнал «Позитив», Париж).

Анри АЖЕЛЬ: ЛИРИЧЕСКОЕ ПРОНИКНОВЕНИЕ В ЖИЗНЬ

Даже в тех случаях, когда Донской говорит о войне или революции, он остается человеком, для которого важна повседневная жизнь деревни, крестьяне и крестьянки, занятые своим скромным трудом. Моральные ценности человека открываются у Донского в преодолении наиболее отрицательных черт жизни. Можно сблизить симпатию и нежность, проявляемую автором «Радуги» в изображении благородных человеческих черт, с тем, что мы видим в творчестве Ренуара, Форда и Флаэрти. Свет, которым озарены кадры в картинах Донского — совсем так же, как освещение на полотнах Рембрандта, — порождается чувством теплого доверия к людям, которое свойственно Донскому: это — преломление советского идеала в лирическом и щедром темпераменте.

Донской сам говорит, что он создавал свои фильмы, чтобы «сказать всему миру, что жизнь состоит из труда для счастья других людей, из защиты их права на счастье». Эта линия его творчества напоминает о Дзаваттини и Де Сика.

Ведь автор «Похитителей велосипедов» также проявляет исключительную чувствительность ко всему, что хрупко и ранимо, особенно к детям. Конечно, русское кино неоднократно засвидетельствовало свое проникновенное отношение к детству человека. Тем не менее в «Радуге», в «Сельской учительнице», в «Непокоренных» и прежде всего в трилогии, посвященной Горькому, мы слышим гордую и трепетную песнь, подчас наполненную ненавистью к тем, кто коверкает человека. В истории кинематографа, быть может, нет ничего более прекрасного, чем эти группы детей, беседующих вечерними сумерками на окраине или идущих среди зреющих хлебов, освещенных солнцем...

Любовь и уважение Донского к человеческому существу особенно ярко проявляются в отношении к женщинам; в фильмах «Радуга» и «Мать» мы видим женщину, уже тронутую старостью, которая в своих повседневных заботах обретает печальное, но лучезарное величие.

Сцены, где бабушка рассказывает сказки маленькому Алеше Пешкову, танец, который она исполняет в начале фильма, с большой простотой и величественным добросердечием (здесь невольно вспоминаются некоторые страницы из «Войны и мира»), огромный запас терпения и сострадания в душе бабушки к людям делают ее одновременно легендарным образом и вместе с тем вполне реальной личностью, полной жизненной правды.

Фактически большая часть советских фильмов несет на себе отпечаток своеобразного интеллектуализма, но для картин Донского характерны трепетный лиризм и нежность, которые освещают и делают прекрасными лица; большие, ярко освещенные пространства, тихая похоронная процессия... Все это подчеркивается как крупными планами, так и широкими, величественными панорамами.

Наряду с маленьким Алешей Пешковым, с его бабушкой, с Ваней, мастером с золотыми руками возникает образ России, исполненный нежности, образ живых сил природы, ежегодно возрождающихся и противостоящих силам разрушения,— темноте, нищете, эгоизму. Тонкое и гармоничное совмещение пейзажа и действия дает почти музыкальный эффект: небо, деревья, река служат у Донского не столько декорациями, сколько воплощением новизны жизни и плодородия, они одерживают верх над вирусом разрушения и распада. Благодаря этому лучшие фильмы Донского достигают силы подлинно лирической поэмы.

Донской любит народные праздники, сельские ярмарки, головокружительные, слегка безумные пляски и танцы. Этот элемент, выражающий переизбыток лиризма, сближает творчество Донского с творчеством Довженко. Но чаще лирическая трепетность в картинах Донского переходит в величественную и напряженную драматичность. Ночная переправа через реку, встреча с рыбаками, занятыми починкой сетей, короткий и грустный разговор двух одиноких женщин у стены — все это, вместе с живой водой и небом, полным птиц, является элементами драматической элегии, в некоторых кадрах имеющей в высшей степени восточный колорит, который мы видим в фильме «Дорогой ценой».

Сильная любовь к людям, нередко горькая, даже полная трагизма, роднит Донского с Максимом Горьким. Чувство сострадания — основная, ведущая линия трилогии: могучая и даже вулканическая в первой части трилогии, она затем течет, как медленная река. Мы видим Алешу, и в нем как бы сосредоточивается вся нежность, вся скрытая красота и внутренняя одухотворенность, которые излучают и ночь, и лодка, медленно плывущая по течению реки, и лес. Здесь, так же как в некоторых сценах «Радуги» (дети на покрытых снегом склонах) и «Дорогой ценой» (ребенок, танцующий под звуки дудки), своего рода предчувствие вечности. В эти минуты Донской не только воплощает всю русскую духовную традицию, но присоединяется ко всем тем, кто считает, что реальная действительность содержит поэтическую тайну, которую искусство может поведать нам, тайну, которую можно разгадать лишь путем вдохновенного творческого проникновения.

(Из книги Анри Ажеля «Выдающиеся кинематографисты», Париж).



Л. АРНШТАМ

Венеция, 1961

От Дворца кино до отеля «Эксцельсиор» — основного прибежища кинематографистов, съехавшихся на XXII Венецианский фестиваль, к вечеру выстраиваются шпалерами тысячи людей, образуя своеобразную «тропу звезд». Звезды — молодые, стареющие и молодящиеся — шествуют по тропе. Количеством фотовспышек и треском кинокамер определяется сравнительная популярность той или иной звезды. Сама же венецианская толпа, жизнелюбивая, добродушно-приветливая, встречает каждую с равным энтузиазмом. Здесь не удовлетворяются автографами, и звезды переходят из объятий в объятия. Очевидно, местные подростки коллекционируют поцелуи звезд, словно почтовые марки. Непонятно только, как они обмениваются ими...

С утра и до ночи суета сует! Звезды, продюсеры, слетевшиеся сюда со всех концов земли, аристократия родовая и аристократия денежная, юные девушки и зловещие, раскрашенные, словно индейцы в боевых порядках, старухи, сопровождаемые томными юнцами. Реклама — оглушительная, трескучая. Самолеты тащат в небе названия фильмов, которые будут в ближайшие дни показаны на фестивале. Самолеты осыпают белым снегом рекламных листков тела, устлавшие пляж. Какая-то актриса (не будем называть ее звездного имени) побрила наголо голову и благодаря этому стала на день-другой центром внимания репортеров, вылавливающих подробности звездного существования. В какие-то дни мелькнуло прекрасно-человечное лицо великой актрисы Италии Анны Маньяни, но и о ней ухитрились написать всего лишь, что она на сей раз растрепана, пожалуй, меньше обычного.

И торговля!

Кажется, все подчинено ей. Бойкая, шумная, азартная. Покупают и продают фильмы «в темную» и после успеха или неуспеха на очередном просмотре. Цены то подымаются, то падают...

А рядом, совсем рядом — Венеция! Прекрасная и грустная, словно вдова, скрывшая под робким слоем румян безжизненную бледность своего лица. Ничто — ни многоязычие туристского варева, ни ресторанные столики, со всех сторон наступающие на площадь св. Марка и взявшие в окружение Дворец дожей,— ничто не может скрыть печали ее угасшего величия. Воды Большого канала бороздят, вздымая волны и грязную пену, сотни моторных лодок, переполненных людьми. И гондолы — последние «извозчики» Венеции, прекрасный и упрямый пережиток прошлого. И ничего нет забавнее и печальнее, чем туристская парочка, упрямо ищущая традиционно-лирического одиночества на сиденье гондолы. Оглушительный шум моторок сопутствует их публичному одиночеству.

Но стоит удалиться от Большого канала, этого главного проспекта Венеции, и в бесчисленных малых каналах, на тихих улочках, куда редко забредают туристы, встретит вас густой настой истинной жизни народа, его ласковая веселость, дружелюбие, повседневность его труда.

В прекрасных картинных галереях, перед наивно-целомудренными и уже вполне житейскими мадоннами венецианских художников XV века, особливо вглядываясь в полотна Джованни Беллини, жизнерадостную, прозрачную прелесть которого можно постичь по-настоящему только в Венеции, обретал я хоть на краткие мгновения ту сосредоточенность мыслей, которой подчас так не хватало в одуряющей суете кинематографической «ярмарки на площади».

Ярмарка на площади?! Но разве только таким остался в памяти Венецианский фестиваль? Конечно, нет. Это всего лишь один аспект — броский, но от-

нюдь не решающий. Кроме того, кинофестиваль только часть ежегодной большой культурной работы дирекции искусств венецианской коммуны. В этом году, например, организована выставка одного из самых поэтичных провозвестников венецианского реализма, художника XV века Карло Кривелли. Полотна Кривелли и его школы, собранные со всех музеев мира, гостят нынче во Дворце дожей. И как бы в дополнение к этой интереснейшей экспозиции — цикл исторических концертов, на которых можно было услышать музыку старинных венецианских композиторов.

Да и сам кинофестиваль — сложно-разветвленное предприятие. Кроме конкурсных каждый день происходят так называемые информационные просмотры. Их много, и они подчас интереснее конкурсных. А по утрам «культурная секция» фестиваля проводит серию ретроспективных просмотров. В первую неделю фестиваля демонстрируются ранние комические фильмы Мак Сеннета. (К этой неделе был выпущен тщательно изданный, солидный труд Дэвида Туркони.) Вторая неделя отдана истории чехословацкого кино — от его зарождения до наших дней.

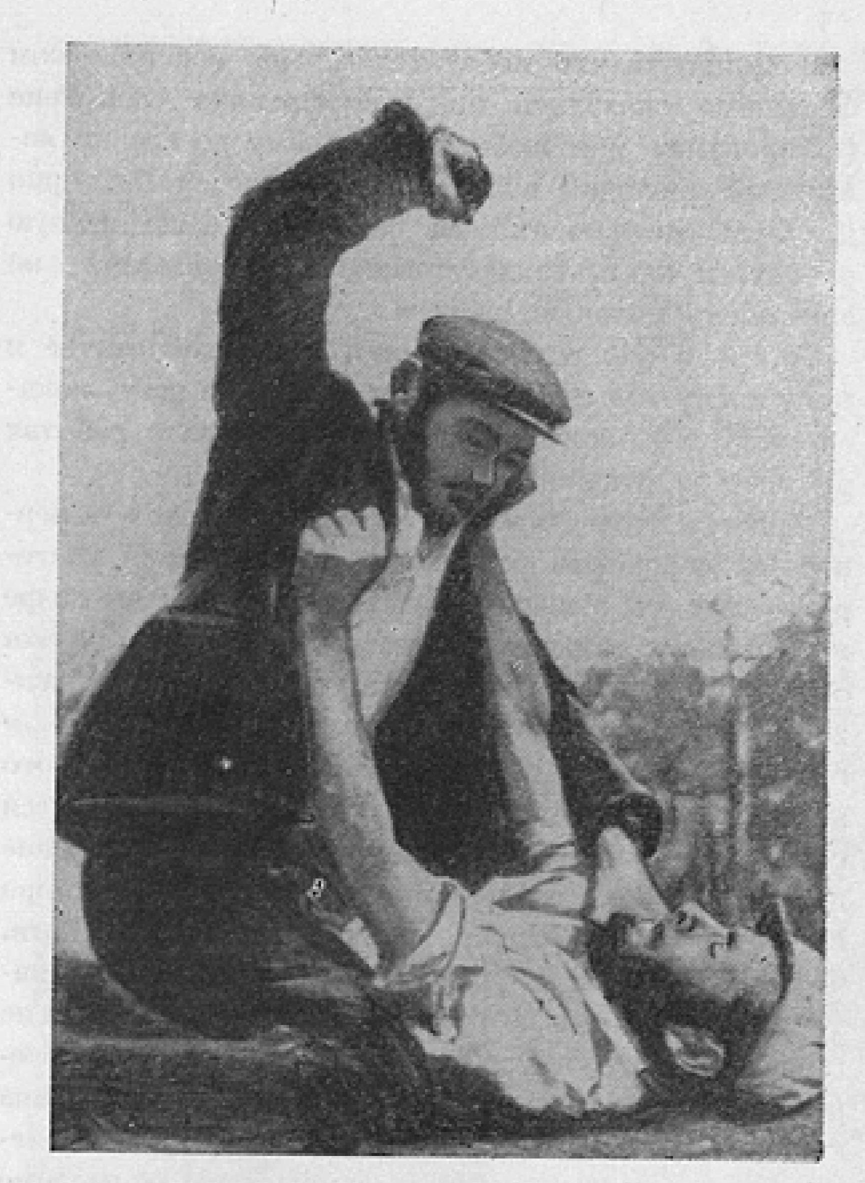
Сложным хозяйством фестиваля управляет с этого года новая дирекция, возглавляемая крупным кинокритиком и действительно доброжелательным человеком — Доменико Мекколи. Назначение директором фестиваля Мекколи (заменившего на этом посту клерикала Эмилио Лонеро) воспринимается всеми как известная победа прогрессивных сил итальянской кинематографии. Забегая вперед, скажу, что Мекколи, в общем, успешно провел тяжелый корабль фестиваля через все рифы и мели. А их было не мало!

Итак, обратимся к тому, вокруг чего столь бурно кипели страсти,— к фильмам, представленным на конкурс. Их всего четырнадцать.

Четырнадцать фильмов, отобранных заранее специальной комиссией. По мысли устроителей, столь немногочисленный отбор должен придать Венецианскому фестивалю особый характер.

Жюри тоже небольшое — семь человек. Жан Гаспар Наполитано — итальянский писатель и журналист; Джулио Кастелло — итальянский кинокритик; Леопольдо Торре Нильсон — аргентинский кинорежиссер; Жан де Баронселли — французский журналист и кинокритик; американский кинорежиссер Джон Хаблей и автор этих строк — советский кинорежиссер.

Мне представляется, что я не выдам тайны жюри, если скажу, что все мои коллеги — люди разных мировоззрений, а следовательно, и эстетических взглядов, что у всех резко выраженные и неуступчивые характеры, что споры между нами были страстными, и сталкивались подчас точки зрения



«Бандиты из Оргозолы» (режиссер Витторио Де Сета)

непримиримые. Мудрому такту, а иногда и яростным вспышкам темперамента нашего председателя, итальянского искусствоведа старшего поколения Филиппо Сакки обязаны мы тем, что наша работа, несмотря на все разногласия, протекала достаточно дружелюбно.

Кого же нам предстояло «судить»? Кто они, эти киномейстерзингеры, явившиеся на венецианское состязание?

XXII Венецианский собрал редкостно сильную команду режиссуры. Всемирно известный японский мастер Акира Куросава. Выступивший на сей раз от Югославии француз Клод Отан-Лара (советским зрителям хорошо известен его фильм «Красное и черное»). Чех Вацлав Кршка. Американец Петер Гленвилль. Поляк Анджей Вайда («Канал», «Пепел и алмаз»). Итальянцы Роберто Росселини («Рим — открытый город», «Генерал делла Ровере»), Ренато Кастеллани («Два гроша надежды»), Витторио Де Сика («Похитители велосипедов», «Крыша») и др. Вот с какими всемирно известными мастерами пришлось вступить в соревнование нашим советским режиссерам Александру Алову и Владимиру Наумову! И они выдержали его с честью.

Любопытно, что победителями на Венецианском фестивале оказались молодые: француз Ален Рене («Хиросима, моя любовь»), никому доселе не известный молодой итальянский режиссер Витторио Де Сета, показавший на фестивале свою первую работу, и наши талантливые, не начинающие, но еще очень молодые мастера.

Теперь о фильмах. Конечно, в краткой статье я могу коснуться лишь бегло и далеко не всех, показанных на конкурсе. Поговорим сначала о работах режиссеров старшего поколения.

Фильм Акиры Куросавы «Телохранитель» — первое разочарование фестиваля. Он поставлен мастером — это не вызывает сомнений. В каждом кадре присутствует сильная режиссерская воля. Но на что она направлена! Рассказывается история вражды двух соперничающих банд в маленьком японском городке (действие происходит в середине прошлого века). Той и другой банде попеременно продается герой фильма — солдат Санюра. В продолжение двух часов замечательный японский актер Таширо Мифуне демонстрирует целый каталог убийств. Фильм относится к «жестокому» жанру и полон натуралистических эффектов. Совершенно натурально герой отрубает самурайской саблей руку своего очередного противника... Ручьем льется кровь. Собака крупным планом тащит в зубах добычу — кисть человеческой руки. К концу фильма просто немыслимо подсчитать количество трупов, «украсивших» его сюжет. Гробы, трупы, еще раз гробы, окровавленные лица, пытки, еще раз трупы и еще раз гробы— все это, лишенное какой-либо идеи и демонстрирующее только столкновение грубой силы с грубой силой, вызывает в результате лишь ощущение тягостной скуки... Единственно, почему бы мог появиться этот фильм на конкурсе,— работа актера Таширо Мифуне, отмеченного премией «мужской роли». Чувствуя, наверное, жизненную неправдоподобность своего героя, Мифуне упрямо пытается сыграть его в условных традициях старинного японского театра. Иногда кажется, что он шествует по «цветочной тропе» театра Кабуки. Его жест по-старинному отточен, движения почти танцевальны. Но, увы, через мгновение-другое волею режиссера снова начинается натуралистическая свистопляска, и тонкий актерский рисунок тонет в потоках натуральной крови.

...Молодой немецкий солдат заводит в глубокий кирпичный колодец-подвал молодого французского партизана. Сейчас юноша немец расстреляет по приказу юношу француза. Дрожащим голосом спрашивает немец у француза адрес, по которому он смог бы сообщить о его смерти родным. Потом немец предлагает французу, которого он сейчас убьет, помолиться вместе с ним, убийцей. «Отче наш, ты, который на небесах», — шепчет немец, направив автомат на француза, и тот повторяет за ним слова молитвы, повторяет слово за словом, понимая, что с последним словом он будет убит.

Молитва кончена. Выстрел.

Но какой страшный образ, какой сгусток жестокого ханжества остается в памяти видевших эту сцену в фильме Клода Отан-Лара «Ты не убьешь!»

Этот фильм пацифистский и резко антиклерикальный вызвал острые споры.

Сюжет фильма, естественно, должен был привести в смятение известную часть фешенебельной публики, каждый вечер наполнявшей Дворец кино. Да и только ли публики?! Посудите сами. В основном действие фильма происходит после войны. Французские власти разыскивают фашистов-убийц, расстрелявших в последние часы оккупации группу молодых французских партизан. Одним из этих убийц оказывается молодой немецкий священник, в прошлом тот самый солдат, который с молитвой на устах расстрелял молодого француза. Правда, убийство совершено им «по приказу». Это обстоятельство и служит мотивом, по которому немецкие попы-католики, вступившие в тесные связи с французскими попами, добиваются оправдания убийце от французской военно-церковной судейской коллегии.

Параллельно в фильме рассказана судьба молодого католика-француза (его играет прекрасный молодой актер Терзиев). Он искренне верит, что заповедь «не убий!» запрещает ему служить в армии и принимать участие в любой (а в данном случае «грязной») войне. Когда его призывают в армию, он решительно отказывается облачиться в солдатскую форму. Пройдя через целую серию трагикомических испытаний, француз предстает перед судом, который оправдал убийцу-немца. Но француз не находит снисхождения у черных сутан, и его заточают в тюрьму.

Фильм Отан-Лара идейно ограничен, неровен по режиссуре, в нем, пожалуй, есть лишние эпизоды. Но некоторые сцены поставлены режиссером и сыграны актерами с потрясающей силой, а ханжество служителей «ватиканской религии» разоблачается с беспощадной ясностью.

Несмотря на споры и «ветры», ворвавшиеся вместе с фильмом Отан-Лара в нашу работу, жюри присудило премию «женской роли» французской актрисе Сюзанне Флон, с прекрасной искренностью сыгравшей роль матери героя. Таким образом, жюри, хотя бы косвенно, признало заслуги французского режиссера и югославской кинематографии, давшей французу возможность снять этот спорный, но безусловно значительный фильм.

Самым большим разочарованием фестиваля была, пожалуй, демонстрация фильма Роберто Росселини «Ванина Ванини».

Снятый по мотивам новеллы Стендаля, он начисто лишен ее духа. Вместо сдержанно-суховатой страстности великого француза, с экрана течет некая мелодраматическая патока в духе ранних итальянских киномелодрам.

Мне не хочется много говорить об этой неудаче большого итальянского художника — эдакое с каждым может случиться!..

Сознаюсь, мне было больно услышать где-то в середине демонстрации раздавшийся в зале свист. Этот свист, нарастая, сопровождал фильм уже до конца. Таким образом, я воочию убедился в беспощадной требовательности итальянской публики. Она умеет яростно увлекаться, но с такой же веселой яростью она обрушивается на то, что не пришлось ей по вкусу.

Совершенно иной прием встретил фильм другого мастера итальянской кинематографии — Ренато Кастеллани.

Художник тонкого вкуса, он, временно отступив от принципов итальянского неореализма, в этом фильме снова и с большой убежденностью вернулся к этому направлению.

Фильм «Разбойник» снят по мотивам известного романа Джузеппе Берто.

Это история семьи земледельцев из Калабрии. История человека, лишенного возможности работать на своей земле и в конце концов ставшего романтическим разбойником. В романе рассказано о крестьянах, самовольно занявших помещичьи земли вскоре после окончания последней войны. Кастеллани, расширив рамки романа, отдал значительную часть фильма эпическому рассказу о жизни крестьян юга Италии, этой ее «внутренней колонии».

Параллельное движение истории крестьянской семьи и общенародной судьбы не всегда находится в закономерной связи. В этом слабость фильма.

Незабываемы сцены захвата помещичьих земель. Они сняты с эйзенштейновской мощью. Вообще мне представляется, что в этом фильме Кастеллани пытался помножить опыт итальянских неореалистов на эпическое искусство великого советского мастера.

Частичная неудача фильма в первую очередь определена сценарием. Но и она плодотворна, ибо только в соединении эпического и лирического кинематограф будущего. Впрочем, это уже мое личное убеждение.

Фильм Кастеллани — фильм-роман. И все же он нерасчетливо затянут. Его демонстрация длилась около трех часов. Кастеллани сам понял это после просмотра фильма и, не дожидаясь конца фестиваля, уехал сокращать, а следовательно, и перерабатывать своего «Разбойника».

Фильм Витторио Де Сета «Бандиты из Оргозолы» по стилю и намерениям очень близко примыкает к фильму Кастеллани. Он снят в духе и стиле неореализма. Так же как в фильме Кастеллани, в нем нет профессиональных актеров. Только вместо калабрийских крестьян исполнителями в фильме Де Сета стали пастухи Сардинии. И опять же близкие социальные проблемы юга Италии. Опять же горькая и трудная судьба простых сынов народа.



«Разбойник» (режиссер Ренато Кастеллани)

Два брата-пастуха (младший—почти мальчик) — герои фильма.

Как и в предыдущем фильме, силою социальных обстоятельств честный человек вынужденно становится бандитом. Фильм снят в суховато-благородной манере. Его прелесть в режиссерской сдержанности и ясности мысли. Витторио Де Сета ставил фильм с небольшой группой энтузиастов в горах Сардинии, на свой страх и риск. (Только после того как фильм был допущен отборочной комиссией на конкурс, одна из крупных фирм срочно усыновила его.) Тем больше чести для молодого художника.

Жюри единодушно присудило ему премию Первого фильма.

И наконец, четвертый итальянский фильм фестиваля — «Страшный суд» Витторио Де Сика, постав-

ленный по сценарию, написанному им в содружестве с Чезаре Дзаваттини.

Этого фильма ждали с нетерпением. На него возлагали самые большие надежды. Именно ему большинство тех, кто любит гадать на кофейной гуще, прочили «Золотого льва». Вокруг него была создана самая большая рекламная шумиха. В день премьеры, а это был предпоследний день фестиваля, остров Лидо походил на осажденный лагерь. Сотни репортеров штурмовали наш отель, телевизионные камеры выстроились на всем пути следования создателей фильма. При входе во дворец каждой даме вручали розу...

Я убежден, что замечательный художник Де Сика не принимал никакого участия в организации всей этой трескотни. Я думаю, что она даже претила ему. Но он находился во власти одного из крупнейших дельцов итальянской кинопромышленности—Дино Де Лаурентиса — и потому покорно, хотя и с мягкой иронией, играл предназначенную ему роль.

Я убежден, что для его замысла не были нужны и те шестьдесят восемь актерских звезд, списком которых открывается фильм. Пестрота исполнительского ансамбля никак не содействовала цельности фильма, а реклама убила его нормальное восприятие.

Между тем з а м ы с е л Де Сика и Дзаваттини очень любопытен.

Неаполь. Обычный день большого города. Неожиданно в городской шум врывается голос с неба, предупреждающий жителей о том, что ровно в шесть часов начнется страшный суд. Откуда этот голос? Может быть, это радиореклама или что-нибудь в этом роде... На протяжении более чем трети фильма никто не обращает внимания на голос, время от времени деловито повторяющий предупреждение о светопреставлении.

Судьбы десятков, сотен людей самых разных слоев общества переплетаются, движутся параллельно. Люди живут, как всегда, любовью, обманом, торговлей, подлостью, добром, впрочем, чаще злом.

А голос настойчиво сотрясает облака над городом. И постепенно люди начинают понимать, что это действительно голос неба и что действительно до страшного суда остаются считанные часы... Происходят многие удивительные превращения, завязываются забавные и трагикомические ситуации. Их все больше и больше, по мере того как приближается час суда. Растет паника, она охватывает весь город. Тучи заволакивают небо над Везувием. Ливни низвергаются на землю... Но ровно в шесть часов голос с неба извещает о том, что страшный суд временно откладывается.

Таков сюжетный анекдот, на котором построен фильм. Этот анекдот не так уж оригинален (вспомним хотя бы пьесу Бергера «Потоп»), но он давал увлекательные возможности наделенному необузданной фантазией сценаристу Дзаваттини и удобную канву для того, чтобы Де Сика смог расшить по ней узоры своей всегда изящной режиссуры.

Как же случилось, что фильм почти провалился в вечер премьеры? Почему от эпизода к эпизоду фильма так холодел и холодел зрительный зал? О, как я боялся снова услышать свист! К счастью, этого не случилось. Но, уверяю вас, легко могло случиться. И недаром один мой итальянский друг, большой поклонник таланта Де Сика, чуть зажегся свет в зале, с горечью сказал: «Сегодня мы присутствовали на похоронах Витторио!»

Нет, это неправда! Де Сика рано хоронить. Более того, рано хоронить и его фильм. Я убежден в этом. В «Страшном суде» есть эпизоды почти гениальные (если гениальное может быть «почти»), есть великолепные находки и интересные линии.

Вспомним хотя бы коммивояжера, скупающего у итальянских бедняков детей. Он перепродает их богатым бездетным американцам (ведь итальянские дети так красивы!). Это целая линия в фильме — трагикомическая, в отдельные моменты подымающаяся до высокой трагедии.

Да! Именно там, где Сика трактует сюжет как трагикомедию, именно там, где рассказывает он о событиях, происходящих в фильме, с той подчас грустной, подчас гневной, но всегда изящной иронией, которая так свойственна его таланту,— там он побеждает. Но, к сожалению, все тонет в оглушительной и безудержной буффонаде. Поначалу вы смеетесь над буффонными выходками авторов фильма. Потом однозначная, ритмическая суета этих выходок утомляет вас, начинает раздражать.

Наконец вам начинает казаться, что вы присутствуете на некоем балетном капустнике, потом... Но хватит!

Вот что значит потерять чувство меры.

И все же я верю, что из фильма Де Сика будет толк, художник сам мужественно признался, что еще не нашел окончательного решения для своего фильма. Он заявил, что фильм «собран» наспех, что ряд эпизодов, развивающих т р а г и к о м е д и ю, не вошел в п е р в ы й монтаж фильма. Де Сика собирается перемонтировать свой «Страшный суд», убрав буффонадные излишества. И я надеюсь, что после дополнительной работы мастера мы будем искренне аплодировать его фильму. А пока вот вам еще один урок в осуждение излишней торопливости, подгоняемой лихорадкой рекламы!

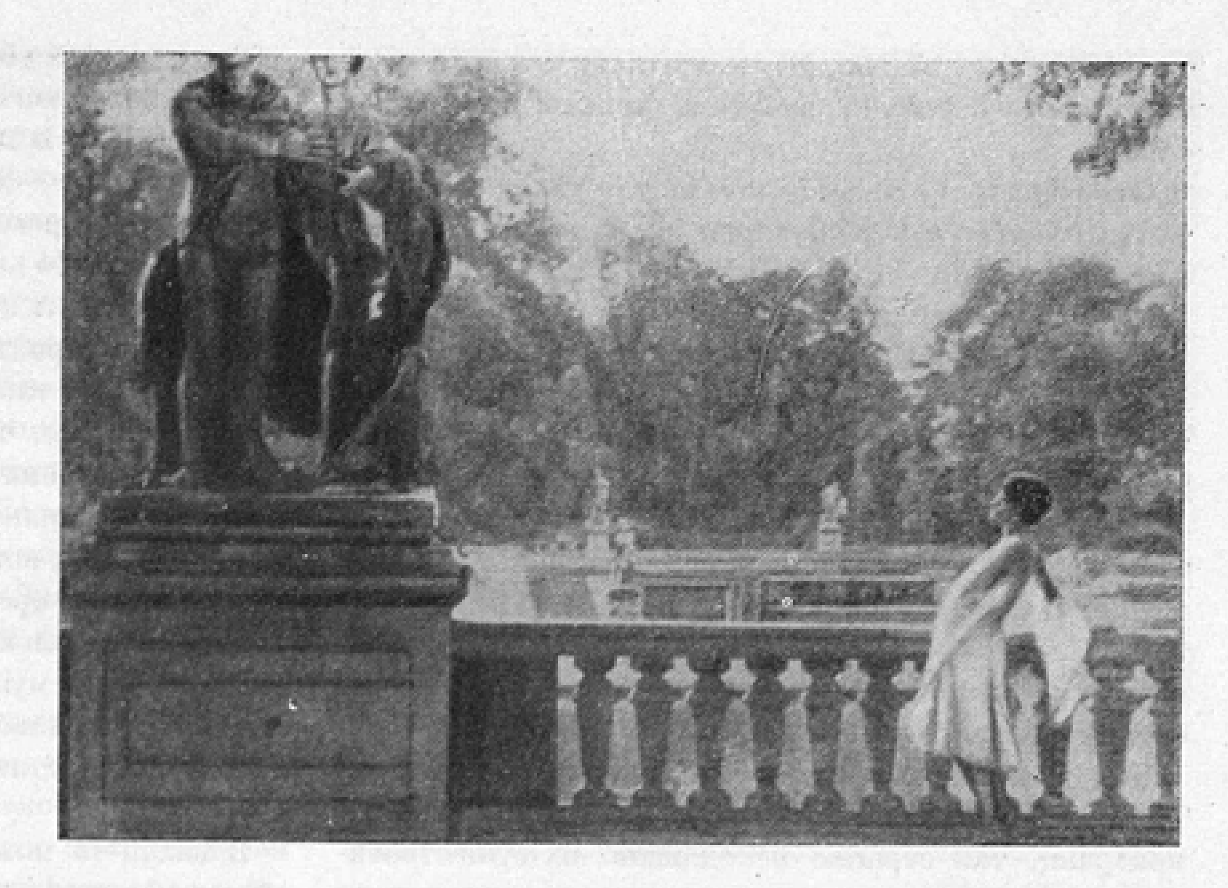
Какие еще были показаны фильмы не премированные, но о которых стоит поговорить? Тщательную работу проделал чешский режиссер старшего поколения Вацлав Кршка, инсценировавший для кино роман Майеровой.

Многого ждали от очень популярного на Западе польского режиссера Анджея Вайды. Его фильм «Самсон» — произведение сложно-противоречивое. Мне представляется, что Вайда этим, пусть несовершенным и, как все признали, монотонным фильмом все же сделал шаг вперед в своем творчестве.

Зато решительно не стоят никакого разговора показанные на фестивале два американских и один английский фильмы.

Жюри специально отметило, что остается непонятным, как могла отборочная комиссия допустить на конкурс такие художественно слабые и неинтересные по содержанию фильмы.

Однако пора перейти к двум фильмам, которые награждены главными премиями фестиваля.



«В прошлом году в Мариенбаде» (режиссер Ален Рене)

Из всего написанного выше, наверное, уже стало понятным, на каком фоне прозвучал советский фильм «Мир входящему», какую сложную и мощную конкуренцию должны были встретить наши молодые мастера Александр Алов и Владимир Наумов. Понятно и то тщательно скрываемое мною волнение, с которым я, советский член жюри, пришел на девятый день фестиваля на просмотр нашего фильма.

Появлению советского фильма не предшествовала трескотня рекламы. Он вообще никем и никак не рекламировался. Содержание фильма в очередном коммюнике было изложено весьма скромно. И даже поведение моих товарищей по жюри показывало: от фильма ничего особенно сенсационного не ждут.

А между тем фильму суждено было стать одной из главных сенсаций фестиваля.

Уже после первых двух частей фильма я успокоился, ощутив «температуру» зрительного зала. Казалось, свежий воздух хлынул в него потоками. Это был воздух нового мира, мира истинного гуманизма, где человек человеку наконец-то стал другом, где даже смерть осмыслена добрым подвигом героя, где ясность мысли только углубляет художественность образов. И при этом отточенное режиссерское мастерство, очень молодое, подчас озорное.

Буквально с первых кадров зрители там, в Венеции, затаив дыхание, следили за каждым движением главных героев фильма, трех советских воинов, занятых в последние часы жестокой войны великим делом спасения еще не родившегося человека. Где-то в середине второй части фильма в зале раздались аплодисменты. Вся демонстрация фильма сопровождалась ими, а к концу, возникнув с последними кадрами, она не прекращалась несколько минут. Зал стоя приветствовал режиссеров настоящей овацией. Ни один фильм фестиваля не был принят с такой искренней горячностью. Это отмечали все, даже враждебные нам газеты.

Успех «Мира входящему» был подтвержден и теми овациями, которыми его наградила публика так называемой «арены фестиваля» — огромного кинотеатра на открытом воздухе, где показывают фильмы параллельно с демонстрацией их во Дворце кино.

Реакция «арены» крайне важна, ибо ее наполняет демократическая публика (билеты на арену недороги).

Подавляющее большинство газет всех направлений тепло отозвалось о советском фильме. Заголовки подчеркивали его неожиданную сенсационность: «Сюрприз русских», «Приятный сюрприз русских». Почти все газеты писали о совершенстве, изяществе и даже элегантности режиссерской работы, о покоряющей искренности чувств.

На следующий после нашей премьеры десятый день фестиваля демонстрировался французский фильм «В прошлом году в Мариенбаде» режиссера Алена Рене. Ни один фильм фестиваля не вызвал таких ожесточенных, таких горячих, таких страстных споров, таких различных толкований, как этот фильм.

Я лично убежден, что это работа безусловно талантливого и ищущего французского мастера не стоила

столь жарких дебатов. Более того, думаю, что «загадочность» фильма запутала головы множеству снобов.

Содержание «Мариенбада» не так уж сложно, хотя Ален Рене и автор сценария романист Робб Грийе всячески стараются запутать его.

... Закадровый голос вещает с экрана:

«...Тяжелая архитектура прошлого века...салоны... галереи... барочные украшения... тусклый мрамор... ковры, в которых тонут шаги лакеев... тяжелые двери... зеркала...»

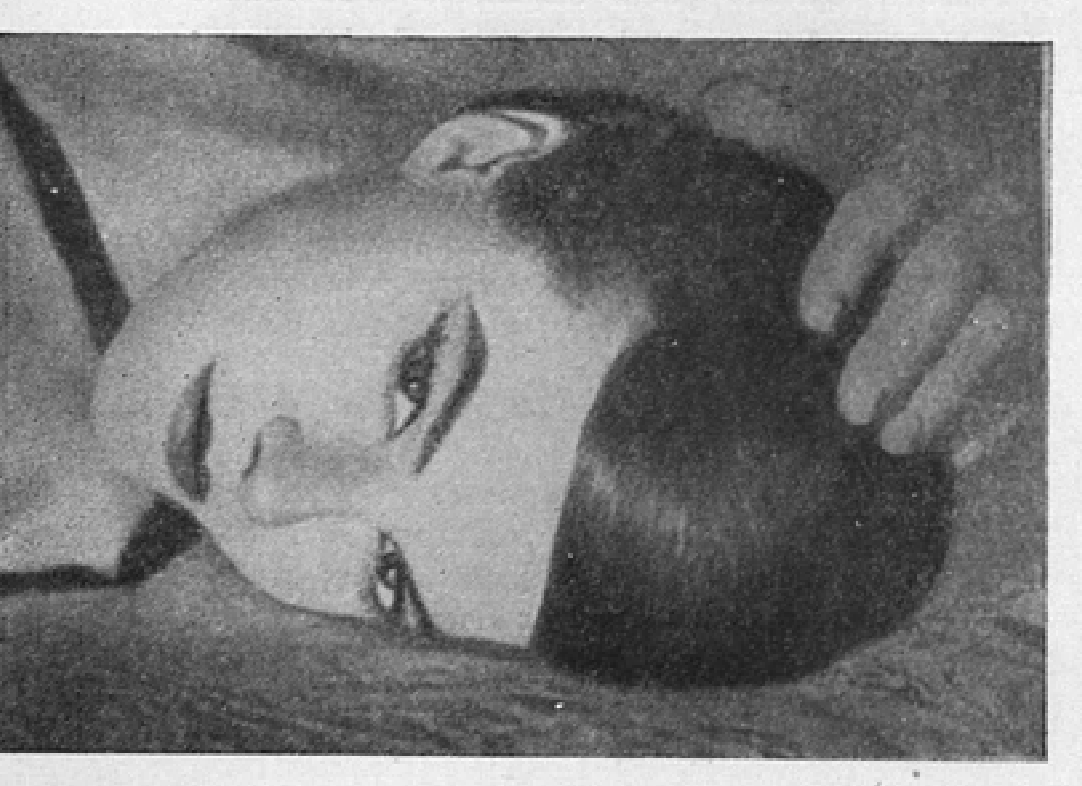
Голос, как бы рифмуя скуку, бесконечно повторяет это описание отеля, очень схожего хотя бы с нашим венецианским «Эксцельсиором». А на экране с той же томительной бесконечностью плывут все эти барочные украшения, зеркала, двери, ковры... И снова стены, снова двери, зеркала...

Так начинается фильм. Но вот наконец люди! Впрочем, это не люди, это, пожалуй, овеществленные призраки, так странно неподвижно их существование на экране, играют ли они в карты, стреляют ли в тире, едят или пьют...

И вот наконец «Он», «Она». «Муж, а может быть, не муж». Именно так названы герои фильма, лишенные какой бы то ни было конкретности, всего лишь аллегории некоего психологического состояния.

Он и она. Они застыли в неподвижности. Его взор, неподвижный, почти гипнотизирующий, устремлен к ней. Раздается его голос. Начинается роман. Весь фильм, в сущности, рассказывает о том, как он добивается взаимности от женщины, не имеющей, так же как и он, имени.

«В прошлом году в Мариенбаде»



Он старается убедить женщину, что они уже встречались, более того, что они уже любили друг друга.

«Когда?— «В прошлом году... а может быть, не в прошлом...» — «Где?» — «В Мариенбаде... а может быть, в Фредрексбаде... а может быть... Впрочем, это не важно!»

Весь фильм построен на чередовании кусков реальной жизни (правда, почти не имеющей признаков реального, до такой степени она статична) и воспоминаний о том, чего не было.

Постепенно она втягивается в эту психологическую игру. Она дополняет реальными подробностями действительность, которой не было. Иногда он так запутывает мир представлений женщины, смещая реальное в нереальное, что ее начинает бить истерика (кстати, роль мужчины играет очень живой итальянский актер Альбертаци; ему не легко дается многозначительная статика, на которую он обречен режиссурой).

В какой-то момент кажется, что картина обретает смысл. Он зовет женщину уйти из этого мира мертвецов, являющихся до известной степени аллегориями светско-буржуазного общества. Однако оказывается, что зовет он ее от одной иллюзии к другой.

Вот диалог, который происходит между ними:

«— Поедем!

— Куда?

— Все равно...

— Но ради чего?

— Ради жизни...

— Какой?

— Не знаю... Да это и не важно»...

Фильм кончается буквально ничем, до такой степени в нем все сознательно зыбко.

Есть ли в нем смысл, идея? Да, конечно. И вот они.

«Единственно реальная ценность существования— мир наших представлений». Идея, как видите, далеко не новая, философия тоже.

И еще мысль — о трагическом одиночестве человека в буржуазном мире, о невозможности понять и «услышать» друг друга.

Видимо, понимая абстрактность своего фильма, режиссер старался прикрыть ее серией внешних приемов. Многие его формальные находки имеют профессиональный интерес.

Мне хочется верить, что для Алена Рене этот фильм «проходной». Рене — действительно ищущий, беспокойный художник. Его фильм «Хиросима, моя любовь», пускай тоже спорный, свидетельствовал о том, что Рене волнуют самые жгучие проблемы современности.

Насколько мне известно, сейчас Рене отправляется на Кубу. Очень хочется, чтобы яростный воздух революции помог ему обрести истинное «чувство вре-

мени». И пусть он, приняв присужденную ему премию, задумается над тем, что она присуждена прежде всего за формальные достижения.

Чрезвычайно характерна самая формула, мотивирующая присуждение «Золотого льва» фильму Рене. Фильм премирован «... за вклад в язык кинематографии и стилистический блеск в показе мира, где реальное и воображаемое сосуществуют в новом пространственном и временном измерении...».

А вот формула присуждения специальной премии жюри советскому фильму: «За новаторство и оригинальность, с которыми этот фильм, повествуя о смятенном мире, в момент его перехода от битвы к покою, несет волнующее послание о братстве людей».

Разве не говорит сравнение этих формул само за себя!

Фильм «Мир входящему» был премирован также и общественной премией. Впрочем, об итогах фестиваля я предпочитаю передать слово известному итальянскому критику Уго Казираги. Вот что писал он на следующий день по окончании фестиваля в газете «Унита»:

«Премию «Золотого льва» получил «Мариенбад». Это фильм-загадка. Фильм-головоломка. Не понятый зрителями, прессой и, видимо, самим автором... Однако относительное равновесие было восстановлено присуждением «специальной премии жюри» (второй абсолютной премии) прекрасному советскому фильму «Мир входящему» Алова и Наумова. Читатель, наверное, помнит, что мы расценили этот фильм, как самый достойный фильм фестиваля за день до того, как появился «Мариенбад». Мы не перестали считать его таковым и после появления фильма Рене... Среди премий «на полях» одна из наиболее заметных — премия Пазинетти. Ее присуждает Национальный союз журналистов. Присуждаемая лучшему иностранному фильму, на конкурсе и вне конкурса на основе референдума, она еще раз подтвердила свежесть и человечность советского фильма. Этот фильм, свалившийся в Венецию как снег на голову, обойденный молчанием критиками-снобами, но триумфально принятый публикой, составил, пожалуй, самое искреннее откровение XXII Венецианского фестиваля».

И несколько слов напоследок. Эта статья не претендует на теоретические обобщения. Она просто рассказывает об увиденном.

Однако некоторые, самые предварительные выводы напрашиваются сами собой.

Первый вывод. Крупные мастера кинематографии снова и снова обращаются к остросоциальным темам. Свидетельство тому — фильмы, которые мне довелось увидеть на Московском фестивале, и такие «венецианские» фильмы, как «Ты не убьешь!», «Разбойник», «Бандиты», «Страшный суд» и «Самсон». Эту чрезвычайно положительную тенденцию не может опровергнуть рекламная шумиха, сопровождающая коммерческие фильмы, которые во множестве «выстреливает» капиталистическая киноиндустрия.



Джимми Дюранте в фильме Де Сика «Страшный суд».

Второй вывод касается непосредственно Венецианского фестиваля. Несмотря на всю суету этой «ярмарки на площади» и некоторую противоречивость его заключительного этапа, он оставил у меня очень хорошее воспоминание. Завязались новые и, надеюсь, плодотворные связи между кинодеятелями разных стран. А ведь это всегда так важно!

Несколько «аристократический» принцип фестиваля — всего четырнадцать картин — имеет, на мой взгляд, свои недостатки. Такой принцип подогревает азарт, но азарт — плохой кислород для искусства. На любом фестивале, как мне кажется, смотр сил важнее соревнования немногих. С этой точки зрения мне ближе принцип Московского фестиваля, ставшего широким смотром кинематографических сил всех континентов.

Впрочем, каждому свое.

И последний вывод. Советская кинематография снова и снова побеждает своей высокой человечностью, ясностью мышления ее художников, работающих во имя людей и для людей.

Об этом говорит и наш успех на XXII Венецианском.

СИМ ЁН,
председатель Союза работников кинематографии КНДР

Перед новым подъемом

Зарождение отечественной кинематографии в Корее относится к началу века. Благодаря связям с Корейской ассоциацией пролетарских писателей * передовые деятели корейского кино еще в период до освобождения страны сняли такие фильмы, как «Ариран», «Маленький бродяга», «В поисках любви», «Паром без хозяина». Все эти произведения были созданы пионером корейского киноискусства Ла Ун Гю, который сам писал сценарии и выступал одновременно как режиссер и исполнитель главных ролей. Названные выше картины отображали борьбу, свидетельствовали о недовольстве народа японским засильем, политикой феодальных правителей Кореи.

Особо следует отметить кинофильм «Ариран», занимающий почетное место в истории корейского кинематографа.

Прогрессивное киноискусство не могло развиваться свободно в условиях оккупации страны японскими империалистами. Подлинный расцвет корейского кино наступил лишь после освобождения страны Советской Армией. С первых дней после освобождения Трудовая партия Кореи наметила новые пути развития искусства, национального по форме и социалистического по содержанию. Были приняты конкретные меры по развитию национальной кинематографии: строительство киностудий, организация подготовки кадров киноработников, изучение передового опыта в области кино.

Ни одного кинопредприятия не было до освобождения на территории Северной Кореи. Но уже в начале 1947 года в Северной Корее была создана первая государственная киностудия, а сейчас их три.

За прошедшие годы корейская кинематография быстро выросла не только в количественном, но и в качественном отношении. Наши кинофильмы пользуются любовью корейских зрителей, с успехом демонстрируются за рубежом. На ряде международных кинофестивалей, в которых принимала участие КНДР, было представлено около десяти корейских картин, некоторые из них получили высокую оценку.

Документальные кинофильмы «Наше строительство», «Демократические выборы» и другие, созданные в период мирного строительства, внесли свой вклад в дело укрепления народной власти и демократической базы в Северной Корее. Они отражали борьбу народа за мирное объединение родины, рассказывали об успехах в экономическом строительстве.

В первом художественном кинофильме, созданном в освобожденной Северной Корее,— «Моя родина» — показана судьба корейского народа до и после освобождения от японского гнета. Другой художественный фильм, созданный в те годы,— «Домна» — рассказал о патриотической трудовой борьбе рабочего класса.

Успешное развитие корейской кинематографии не прекращалось и во время освободительной войны против американских империалистов. Фильмы военных лет служили одной благородной цели — вдохновить сражающийся народ на борьбу с врагами. К числу наиболее удачных хроникальных и документальных лент того периода следует отнести кинодокументы, разоблачающие злодеяния американской военщины, применившей бактериологическое оружие, документальные фильмы «Справедливая война» и «За объединение родины». Благодаря героической работе наших фронтовых операторов мировая общественность была широко ознакомлена с борьбой корейского народа за свою свободу и независимость.

Восстановив в короткие сроки разрушенную вражескими бомбардировками киностудию, киноработники приложили все силы для дальнейшего развития своего искусства. Большинство художественных фильмов, созданных в период послевоенного строительства (1953—1956 гг.), посвящено теме мирного труда. Наиболее значительными произведениями, созданными в тот период, являются художественные фильмы: «Так больше жить нельзя», «Волки», «Дорога к счастью» и документальные: «По местам антияпонской партизанской борьбы маршала Ким Ир Сена», «Сталь», научно-популярный фильм «Шелководство» и другие.

В ходе выполнения решений III съезда Трудовой партии Кореи, состоявшегося в апреле 1956 года, в кинематографии, так же как и в других областях литературы и искусства, усилилась борьба за утверждение национальной самобытности, искоренение пережитков формализма и схематизма. Годы борьбы за выполнение первого пятилетнего плана (первым из них был 1957) стали в развитии корей-

* Корейская ассоциация пролетарских писателей (КАПП) — организация прогрессивных деятелей искусства, созданная в Корее в 30-х годах под влиянием антияпонской партизанской борьбы корейских коммунистов.

ской художественной кинематографии периодом необычайного подъема.

Работники киноискусства создали в те годы ряд значительных по своему идейному и художественному уровню кинопроизведений на революционно-исторические темы: «Любите будущее» (режиссер Цой Нам Сон), «Патриот» (режиссер Чон Дон Мин), «Через крутые горы» (режиссеры Сон Му Пхе и Цой Нам Сон). Эти фильмы воскрешают картины вооруженной борьбы корейских коммунистов против японских захватчиков в 30-е годы. В них с большой художественной силой показан высокий моральный облик борцов за народное счастье.

Многие фильмы рассказывают о сегодняшней жизни корейских трудящихся.

В числе картин, посвященных борьбе народа за мирное объединение родины и разоблачению американских империалистов и их марионеток в Южной Корее, следует назвать «Путь один» (режиссер О Бен Чо), «Отовсюду видна Большая Медведица» (режиссер Мин Дэн Сик), «Разве можно жить в разлуке?» (режиссер О Бен Чо). В кинофильмах «Оранчен», «Фронтовые друзья» и ряде других, рассказывающих о героизме воинов Корейской Народной армии в минувшей войне, нашли свое отражение идеи нерушимой дружбы корейского и китайского народов, дружбы, скрепленной кровью.

Ряд картин посвящен воспитанию молодого поколения в духе социалистического патриотизма. Фильмы «Неоконченный бой», «Ровно в 9», «К свету» и другие повествуют о борьбе органов народной власти с контрреволюционными элементами.

Экранизировано немало произведений современной и классической литературы, в том числе первая книга романа лауреата Народной премии Ли Ги Ена «Земля», «Сказание о Чун Хян» и другие.

Необходимо отметить, что при создании всех этих фильмов наши киноработники опирались на творческий метод социалистического реализма, что позволило им достичь высокого идейного уровня и убедительности, продемонстрировать многообразие творческих почерков и выразительных средств.

Весьма многообразна тематика фильмов, созданных в 1960 году. Здесь и фильм, рассказывающий о классовой борьбе в деревне в первые годы после освобождения («Люди из Сучжонголя»), и повесть о борьбе южнокорейских патриотов против лисынмановской тирании («Пролог сопротивления»), и ряд других.

В том же году нашими кинематографистами был снят первый широкоэкранный цветной фильм «Наша славная родина», документальные фильмы «Цветущий Пхеньян» (демонстрировавшийся на II Московском международном кинофестивале), «Осень в деревне Чхонсанрия», «Равнина Мундок».

В настоящее время в развитии корейской кинематографии наметился новый поворот. На встрече с писателями и деятелями искусства в ноябре 1960 года товарищ Ким Ир Сен посоветовал им глубже вникать в действительность, чтобы вернее отражать в произведениях искусства образы участников всенародного движения «Чхонлима»*, ежечасно показывающих чудеса трудового героизма.

В целях более близкого ознакомления с жизнью трудящихся сценаристы, режиссеры, артисты и кинооператоры стали систематически посещать заводы, фабрики, сельскохозяйственные кооперативы. Подолгу живя под одной крышей с рабочими и крестьянами, принимая участие в их труде, киноработники стремятся лучше узнать духовный мир простого человека, укрепить связи с жизнью, с тем чтобы в дальнейшем применить накопленные знания и опыт в творческой работе. У нас существуют и другие формы укрепления связей с жизнью. Одна из них — коллективные обсуждения новых сценариев и фильмов. Такие обсуждения проводятся на предприятиях, строительных площадках, в сельскохозяйственных кооперативах. При этом учитываются пожелания и критические замечания зрителей, с тем чтобы полнее и правдивее отразить в фильме жизнь народа. В этих же целях к работе над сценариями широко привлекаются молодые авторы из числа участников литературных кружков.

Эти мероприятия уже приносят хорошие плоды. О том свидетельствует, в частности, создание в нынешнем году таких удачных фильмов, как «Молодежь с «Чайки» (режиссеры Ким Чон Хо и Хан Сон Сун), «Река Туманган» (режиссер Чон Сан Ин). Корейские кинематографисты не только стараются отобразить в своих произведениях энтузиазм народа, его высокую революционную сознательность, нашедшие яркое выражение в движении «Чхонлима», но и сами активно участвуют в этом движении. «Мыслить и жить по-коммунистически!» — под этим лозунгом проходит творческая деятельность работников киноискусства.

В начале 1961 года в целях дальнейшего улучшения работы в области литературы и искусства по инициативе ЦК Трудовой партии была создана Ассоциация работников литературы и искусства, объединяющая все вновь созданные и реорганизованные творческие союзы республики, включая и Союз работников кинематографии. Нет сомнения в том, что корейские кинематографисты приложат все усилия, чтобы ответить на заботу и доверие партии созданием новых произведений киноискусства, достойных нашей замечательной действительности.

* Движение «Чхонлима» — патриотическое движение трудящихся КНДР за ускорение темпов строительства социализма. Чхонлима — легендарный конь, пробегающий в день тысячу ли.

Джон Говард ЛОУСОН

Голливуд сегодня

Обзор главных направлений в американском кино

В недавно вышедшей книге «Пятьдесят лет увядания Голливуда и его крах» Эзра Гудмэн развивает тезис о том, что царственная слава Голливуда погружается в забвение. Это, разумеется, не означает, что в недалеком будущем американская кинопромышленность вообще перестанет выпускать картины. Это значит, что американское производство будет вынуждено организоваться по-новому, ему придется отбросить излишества и экстравагантность, столь характерные для него в минувшие годы.

В течение прошедшего десятилетия Голливуду пришлось столкнуться со все возрастающим серьезным кризисом. Круг американских кинозрителей стал гораздо меньше, чем десять лет назад; катастрофически уменьшилось число кинотеатров (заграничный рынок ненадежен, так как многие страны сами создают фильмы, которые эффективно соперничают с американскими). Голливуд изменился настолько, что те, кто знавал его в дни величия, теперь с трудом узнают эту «фабрику снов».

В основе современного кризиса кинопроизводства Соединенных Штатов лежат многие политические, экономические и социальные причины. В данной статье я постараюсь раскрыть идеологию и приемы современного американского кино, а также связь между проблемами, стоящими перед американскими кинематографистами, и работой, осуществляемой в других странах. Я надеюсь, что помимо всего прочего это поможет прояснить роль, которую играют фильмы в культурной жизни Америки, показать, насколько в действительности кино отражает идеи и позиции американского народа.

В настоящее время в американской культуре есть три главных направления. Первое из них, характерное для буржуазной интеллигенции, отмечено настроениями мистицизма и отчаяния, в значительной мере занесенными из Западной Европы. Второе направление, предназначенное для широких масс, делает упор на проблемы пола и насилия. Здесь коммерческое производство стремится найти сенсационные способы показа убийств и эротических фантазий. Третья, демократическая традиция оказывает плодотворное воздействие и на интеллигенцию и на широкие народные массы: борьба за человеческие ценности продолжает играть значительную роль в американской культуре.

Эти три направления переплетаются между собой и влияют друг на друга. В одном и том же произведении могут сочетаться дешевый сексуализм, философские рассуждения и искренние атаки на расизм или войну. Подобное, например, можно встретить в некоторых пьесах Теннесси Уильямса.

Предположение о том, что природа человеческая порочна и нерациональна, высказывается обычно в формах более эстетических и интеллектуальных в серьезных романах и в театре, где отчетливо видно влияние фрейдистских и экзистенционалистских идей.

В произведениях, предназначенных для массового потребления,— дешевых книжонках и журналах — основные темы составляют извращения и проблемы пола; секс почти неизменно сочетается с показом убийств.

На телевидении проблемы пола трактуются с большей осторожностью, так как значительную часть телевизионных зрителей составляют дети. Здесь преобладают сюжеты, трактующие преступления и кровопролития,— гангстерские и ковбойские истории, наводняющие телевизионные экраны. (Я думаю, что стремление избежать сексуальных тем определяется не столько заботой о нравственном воспитании детей, сколько учетом их вкусов: детей можно заинтересовать рассказом о преступлениях уже тогда, когда они еще слишком юны, чтобы интересоваться вопросами пола.)

Но было бы несправедливо огульно осуждать американское телевидение. В преобладающем потоке мишуры время от времени появляются экранизации классических и современных драматических произведений, серьезные музыкальные передачи и в редких случаях правдивые документальные отчеты о текущих событиях: о борьбе негров на Юге, тяжелом положении сельскохозяйственных рабочих на Западе и т. п.

Более чем любая другая форма массовой культуры, три упомянутые выше тенденции воплощает в себе кинематография.

Фильмы во многих случаях представляют собой экранизации пьес и романов, и эти литературные и драматургические первоисточники приносят в кинематографию определенное количество серьезных тем и сюжетов. Значительные материальные затраты, которых требует кинопроизводство, конкурен-

ция на мировом рынке, роль фильмов в битве идей — все это определяет большую емкость и сложность кинематографии, заставляет кино, хотя бы поверхностно, уделять внимание «искусству» и «жизни».

Я взял слово «искусство» в кавычки потому, что формальные достижения многих голливудских фильмов редко затрагивают действительные возможности кинематографического искусства. Что же касается «жизни», появляющейся на серебристом экране, то она слишком часто представляет собой пародию на реальность. Тем не менее деятельность Голливуда следует рассмотреть во всем его разнообразии и противоречивых тенденциях. Недостаточно высказать формулу, что Голливуд, мол, торгует преступлением и сексом в привлекательной коммерческой упаковке...

●

В 1952 году выдающийся венесуэльский критик Карлос Аугусто Леон писал:

«В течение семи лет я почти ежедневно ходил в кино. И я видел, как американское кино все глубже и глубже погружается в разврат. Смерть сопровождается на экране болезненной извращенностью и пессимизмом; все люди — враги, а человек — это корень всякого зла и вероломства... Не заботься о своих собратьях, преуспевай, даже если для этого потребуется убить» *.

Это обвинение было справедливым десять лет назад, а за истекший период разложение еще более углубилось. Но в то же время за минувшее десятилетие в жизни Соединенных Штатов произошли изменения, связанные с новым соотношением сил. Маккартизм был в 1952 году серьезной угрозой для американской демократии. Возрождение маккартизма в 1961 году представило бы еще более грозную опасность. Но ситуация уже не та.

Могущество и престиж Соединенных Штатов резко упали, а растущая экономическая неуверенность затрагивает значительные слои американского населения. Попытка подавить мнения инакомыслящих и уничтожить конституционные гарантии свободы совести является, по существу, реакцией правящего класса на беспокойство американского народа, его страх перед войной, его инстинктивное ощущение, что в нашей современной национальной политике что-то неладно.

Десять лет тому назад маккартизм открыто требовал картин, защищающих реакцию, нападающих на профсоюзы и народные организации, прославляющих империализм и войну. Такие фильмы были созданы, но они были поразительно неудачны**.

В наши дни картины, прямо призывающие к агрессии вовне и к реакции внутри страны, сравнительно редки. Такие призывы не соответствуют настроению американского народа.

Можно было бы предположить, что Вашингтон и Уолл-стрит применят теперь более тонкий подход — организуют культурную продукцию, поддерживающую демагогические призывы, содержащиеся в официальных заявлениях и политических речах. Однако подобного явления в Соединенных Штатах не возникло.

Политики и государственные деятели с чувством говорят об идеалах и принципах, определяющих «американский образ жизни», о необходимости защищать силой оружия эти священные привилегии. Но создатели рассказов, пьес и фильмов, видимо, не способны или не хотят перекинуть мост через пропасть, разделяющую военные мероприятия и подлинно демократические принципы, унаследованные от прошлого Америки. Контраст между идеалом и действительностью слишком очевиден на фоне событий в Лаосе, на Кубе, на фоне всей американской внешней политики.

Творческая интеллигенция не может игнорировать эту пропасть, эти контрасты, хотя контроль за культурной жизнью, осуществляемый правящим классом, и атмосфера страха, господствующая в Голливуде и других творческих центрах, почти лишают ее возможности сказать всю правду. Наиболее честные и талантливые художники пытаются, в меру своих возможностей и понимания, искать человеческие ценности, пытаются говорить о настоятельной необходимости и актуальности таких традиционных понятий, как свобода и братство, пытаются критиковать порок и алчность, столь явные в американском обществе.

Поскольку эти искания и эта критика не могут быть достаточно глубокими, постольку утверждение человеческих прав порой оказывается лишенным твердого основания; в то же время социальная критика имеет тенденцию принимать развращенность как нечто неизбежное и подменять разоблачение подлинного зла оплакиванием греховности человеческой натуры.

Таким образом, эти три тенденции — отчаяние, сексуализм и поиск человеческих ценностей — постоянно взаимосвязанны. Их взаимодействие и конфликт лежат в основе кажущейся неразберихи, господствующей в кинопродукции.

Хотя фильмы, посвященные основным демократическим проблемам, немногочисленны, факт их существования и успеха обнадеживает: он свидетельствует о художественной жизнеспособности такого материала и возможности его более интенсивного развития.

* Из книги «Смерть в Голливуде». (Это и все последующие примечания даны автором статьи.)

** Например, фильм «Мой сын Джон» — может быть, наиболее откровенное из имевших место в Соединенных Штатах выступление в защиту фашизма, был в то же время одной из самых дорогостоящих неудач в истории кинопромышленности.

Четыре картины, выпущенные за последнее время, представляются мне типичными в этом отношении: «На берегу», «Восход солнца в Кампобелло», «...Пожнет бурю» и «Изюминка на солнце». Каждому из этих произведений есть что сказать по одному из больших вопросов нашего времени: мир, традиции Рузвельта, свобода совести, борьба за право негров. В каждом случае тема разработана честно, но без той проницательной ясности, которая придала бы ей страстность и моральную силу.

«На берегу» рисует мир, разрушенный атомной войной. Однако сюжет сконцентрирован на группе людей, чьи личные переживания кажутся очень далекими от всего окружающего ужаса. Фильм Стэнли Крамера гораздо сильнее романа Нэвила Шюта, на котором он основан, но режиссеру все же не удалось избежать присущего этому литературному первоисточнику противоречия между величием темы и слабостью «человеческих» сюжетных линий.

В фильме «Восход солнца в Кампобелло» Дори Шэри показывает вызывающий симпатию портрет Франклина Д. Рузвельта. Мужественная борьба с последствиями полиомиелита определила характер этого человека и подготовила его к многолетней борьбе на политической и общественной арене. Однако самую эту борьбу авторы фильма не рискнули показать. Полиомиелит — это «универсальный» враг, замена реальных врагов, которые вызывали ожесточенные конфликты в его карьере президента.

Фильм «...Пожнет бурю» повествует о так называемом «обезьяньем процессе» в Теннесси в 1924 году, когда школьный учитель был отдан под суд за преподавание дарвиновской теории эволюции. И здесь Крамер проявил свой вкус и свою честность, выбрав для кинематографического воплощения значительное драматургическое произведение и доверив сценарий Недрику Янгу * и Гарольду Смиту,— авторам «Бегства в кандалах».

Как и пьеса, фильм этот, в пределах своих возможностей, искренен и полезен, хотя ему недостает силы эмоционального воздействия, потому что борьба за науку и истину показана вне исторической перспективы и не протянута нить к современным спорным проблемам.

«Изюминка на солнце» — это тщательная и точная экранизация пьесы Лорейн Хэнсбери. Серьезность, с которой представлены здесь характеры негров и проблемы их жизни, чрезвычайно редка для американского театра и кино. «Изюминка на солнце» слабее, чем ранее поставленный фильм об отношениях негров и белых — «Бегство в кандалах».

Всем этим произведениям свойственны совершенно определенные достоинства — подлинный гуманизм, нравственная убежденность их авторов, нежелание уклоняться в сторону сексуализма.

Демократическая традиция сохранила свои корни в памяти и жизни народа. Но инстинктивное чувство людей не поддерживается конкретным познанием того, что было лучшим и наиболее благородным в нашей истории. Поэтому не удивительно, что представители интеллигенции затрудняются связывать настоящее с прошлым: они в значительной мере были лишены своего наследия обскурантизмом и искажением истории.

Вообще американское кино и американская культура поразительно слабо используют историческую тематику. Существует очень мало произведений, повествующих о былой славе, мало сюжетов, посвященных борьбе народа, победам и поражениям, сформировавшим народ.

Может быть, именно по этой причине и для реакции оказалось невозможным использовать демократическое наследие для своих целей. Это наследие так часто искажалось, что оно уже совсем не отвечает чувствам и мыслям людей.

Голливуду никогда не удавалось действительно творчески подойти к темам, связанным с американ-

«Неприкаянные». Мэрилин Монро и Кларк Гейбл (режиссер Джон Хастон)



* В обоих случаях в титрах фильмов фигурирует имя Натана Е. Дугласа, которым воспользовался Недрик Янг, выдающийся писатель, занесенный в «черные списки».

ской революцией, борьбой между Джефферсоном и Гамильтоном, появлением джексоновской демократии, движением аболиционизма, ролью Линкольна или значением гражданской войны.

Голливудское понимание «неудержимого конфликта» и последовавших за ним великих дней восстановления воплощено в фильме «Гонимые ветром», который рисует гражданскую войну и Восстановление как грубое нападение на цивилизацию белых рабовладельцев. Недавно «Гонимые ветром» были с большой помпой и дорогостоящей рекламой вновь выпущены на экраны в связи со столетием гражданской войны. Комментируя это «чествование» фильма, один профессор истории Иельского университета спрашивал: «Кто же, в конце концов, выиграл гражданскую войну?» Совершенно очевидно, что не только кинопромышленность считает, что истинная победа досталась Югу.

Главный интерес Голливуда к американской истории сосредоточен на Старом Западе.

С первых дней кино вестерны представляли собой основную стандартизированную продукцию. Фон, на котором в этих фильмах разворачиваются события, исключительно выигрышен для кинематографического динамизма — скачущие кони, вереницы фургонов, пересекающих прерии и реки, несущийся в панике скот, нападения индейцев, люди, борющиеся не на жизнь, а на смерть. Культ насилия, преобладающий в вестернах, определяет психологический и социальный характер этих фильмов: все нравственные начала сведены к простейшему общему знаменателю — закону оружия.

Хотя эти фильмы претендуют на показ определенных аспектов американской истории, в них на самом деле представлена некая фантастическая страна, в которой человеческие эмоции упрощены и обесчеловечены: убийством там отвечают на все жизненные вопросы... Так обстоит дело даже с наиболее серьезными фильмами этого жанра («Полдень», «Шейн»).

Некоторые фильмы последнего времени пытаются покончить с расистской ненавистью к индейцам и мексиканцам, которая была свойственна большинству предшествующих вестернов. Но это обычно делается посредством образов исключительных индейцев или мексиканцев, которые более развиты, чем их соплеменники, и более дружественны по отношению к белым. Еще ни один фильм не рассказал о преступлениях против индейцев, совершенных поселенцами-завоевателями. Лишь одна картина стоит в этом ряду особняком из-за достигнутого в ней прекрасного и достоверного изображения американцев мексиканского происхождения — это фильм «Соль земли». Он бойкотировался американскими прокатчиками и был показан лишь небольшой аудитории. В современных вестернах мы также видим сплетение и борьбу главных направлений развития американской культуры, о которых говорилось выше. Их авторы пытаются утвердить человеческие ценности, но при этом акцентируют темы насилия, фрейдистскую концепцию одиночества, мысль о жестокости человека. Другие фильмы этого жанра используют аналогичные концепции для пропаганды расовой ненависти и угнетения. Примером первой тенденции может служить фильм Марлона Брандо «Одноглазый Джек», примером второй — «Ехали вместе двое» Джона Форда.



«Одноглазый Джек». Марлон Брандо и Пина Пеллисер (режиссер Марлон Брандо)

Фильм Брандо посвящен теме мести: герой намерен убить человека, когда-то его предавшего. Но он терпит неудачу: враг избивает его и в порыве садистской ярости калечит ему правую руку. Эта сцена задает тон всему фильму: человек обречен на то, чтобы им правила ненависть, чтобы условия существования всегда одерживали над ним верх. Но в конце герой все же понимает, что насилие порочно, и начинает надеяться на счастье с любимой девушкой.

К иному выводу приводит фильм «Ехали вместе двое». Досадно видеть имя Джона Форда, одного из создателей лучших фильмов тридцатых годов, в титрах этой бездарной пародии на самые скверные вестерны. Грустно видеть Джеймса Стюарта в роли продажного и жадного шерифа, который перед лицом угрозы со стороны «кровожадных» индейцев вдруг «возвышается» до понимания высокой ответственности, лежащей на нем как на представителе господствующей расы.

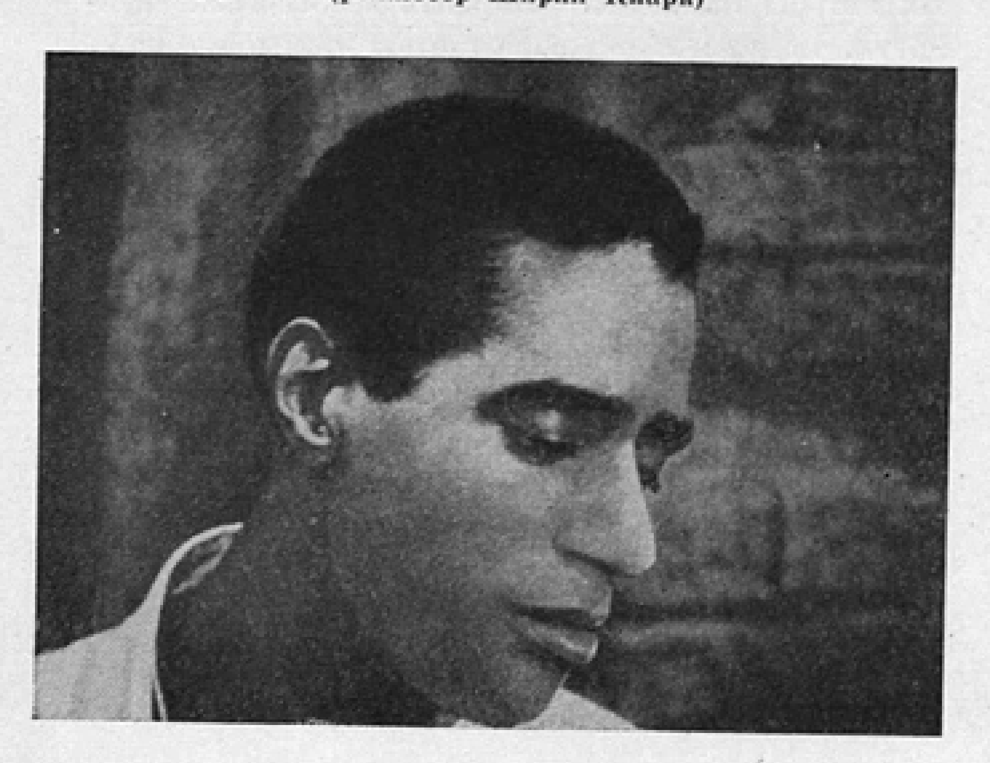
Фильмы, посвященные современной американской жизни, можно делить на те, которые содержат элементы социальной критики, и те, в которых садизм и ужасы, секс и извращенность предлагаются как таковые, без всякого оправдания или нравственного пояснения.

Из первых можно упомянуть «Лицо в толпе» и «Сладкий запах успеха», которые показывают, как честолюбие и алчность губят человека. Беда, однако, в том, что показанные здесь развращающие соблазны грозят поглотить весь фильм. «Сладкому запаху успеха» не противостоит какая-либо иная сила, и критика превращается в свое отрицание, невольное утверждение существующего положения вещей.

Последним и наиболее интересным фильмом этого рода мне представляется «Квартира» Билла Уайльдера. Режиссер не только скрыл недостатки сюжета, но и сумел порой использовать его для резкого обличения нравов, господствующих среди американских чиновников.

Фильм говорит ровно столько, сколько можно безнаказанно сказать о развращенности чиновничьего мира, но затем критику сменяют сентиментальные мотивы.

«Связной» (режиссер Ширли Кларк)



Большинство американских картин составляют фильмы, в которых сексуализм фактически предстает как самоцель, но и эти фильмы не лишены социальной философии: из них видна бессмысленность жизни, уходящей на удовлетворение низких инстинктов. Для этих фильмов характерен распад сюжета, превращение его в ряд отрывочных картин, посвященных показу насилия.

В фильме Альфреда Хичкока «Психо» использована традиционная ситуация психологической таинственности. Сама «фабула» абсурдна и служит лишь для демонстрации ужасов. Убийство в ванной снято с большой изобретательностью и невероятным обилием крови. «Психо» — на мой взгляд, самый бесчеловечный и самый недостойный из всех американских фильмов последнего времени. В картинах такого типа нет уважения к искусству кино, ибо для их создания нет надобности использовать кинокамеру как инструмент, помогающий изучить действительность. Камера здесь представляет собой некоего Любопытного, который прячется в спальнях и будуарах, чтобы потом предать огласке интимную жизнь действующих лиц.

Хотя эти фильмы весьма привлекательны для публики, они тем не менее создают известную дилемму для продюсеров: их осуждают честные критики, они принижают престиж Голливуда и неприятным образом разоблачают недуги нашего общества.

Затруднения продюсеров порой раскрываются в ожесточенных пререканиях со сценаристами. Например, после появления фильма «Возвращение в Пейтон Плейс» Грейс Металиус заявила, что она написала эту вещь для голливудской постановки, а продюсер Джерри Уолд, чтобы содействовать широкому распространению фильма, заставил ее опубликовать «Возвращение» в качестве романа, чем нанес ущерб ее репутации писателя. Уолд ответил письмом, опубликованным в органе кинопромышленности — газете «Вэрайэти». Он грубо намекал на «женщин, несущих спьяну чушь» и живущих в атмосфере «грога и тумана» *.

Погоня за сенсационностью характерна также для фильмов на военные темы, созданных в последнее время. В них содержится более или менее явный намек на то, что война неизбежна, так как людям свойственна страсть к убийству. Ярость битвы удовлетворяет примитивные инстинкты, от которых не могут избавиться и цивилизованные люди. Поскольку это чисто фашистская концепция, не удивительно, что в подобных картинах, посвященных второй мировой войне, имеется тенденция показать нацистов в благоприятном свете. Таков, например, фильм

* «Вэрайэти», 1961, 3 мая.

«Молодые львы», основанный на романе Ирвина Шоу. В романе солдат-нацист обрисован как негодяй, в фильме же он превратился во вполне симпатичного парня.

Господствующее в Голливуде представление, будто темы секса и насилия представляют собой единственно возможную реакцию на падение доходов, оказывает пагубное воздействие даже на самый многообещающий кинематографический материал.

История восстания рабов под водительством Спартака, конечно, дает великолепный материал для кинематографической разработки. Однако в фильме Стэнли Кубрика повествование развивается как пышное зрелище, лишенное эмоциональности и актуальности. В фильме оказалось так много натуралистических сцен, полных жестокости и крови, что после нью-йоркской премьеры в нем были сделаны значительные купюры.

Фильм «Неприкаянные», поставленный Джоном Хастоном по сценарию Артура Миллера, не служит культу сексуализма. Наоборот, это серьезное повествование о группе американцев, которые оказываются «неприкаянными» из-за того, что они не могут примириться с бесчеловечностью общества, в котором они живут. Фильм обладает некоторыми из качеств, характерных для итальянского неореализма, но ему недостает искренности и теплоты чувств, отличающих героев лучших произведений неореалистической школы.

Герои Миллера — действительно потерянные люди, у них нет цели в жизни, ими владеет лишь неудовлетворенная жажда товарищества и любви. Героиня, роль которой исполняет Мэрилин Монро, добиваясь развода, говорит о своем браке: «Человека можно было коснуться, но на самом деле его там не было... Там никогда никого не было... Мы постоянно умираем... все мужья и жены, так никогда и не коснувшись друг друга». Герой Кларка Гейбла — тоже «неприкаянный человек», ненавидящий современный мир, тоскующий по свободе Старого Запада.

Оба персонажа не имеют глубины, так как у них нет ничего, кроме тоски по человеческой близости. В кульминационной сцене герой и его друзья показаны охотящимися на диких лошадей, чтобы убить их на мясо. Когда девушка обвиняет их в жестокости, герой отпускает животных на волю. Но аллегория с дикими лошадьми не имеет действенного значения. Лошади прекрасны и трогательны, но их освобождение никак не связано с человеческими проблемами. Люди не могут обрести истинную свободу в долинах Скалистых гор. Сентиментальный конец — мужчина и женщина, крепко держась друг за друга, мчатся верхом навстречу восходящему солнцу — ничего не разрешает.



Джек Леммон в фильме Билла Уайльдера «Квартира»

Артур Миллер сделал такое замечание по поводу этого фильма:

«В этом сценарии я хотел полностью раскрыть непрестанно изменяющиеся отношения, среди которых большинству из нас приходится жить, показать смятение человека, его потребность за что-то ухватиться, чтобы не быть захлестнутым бессмысленными переживаниями» *.

Миллер отвергает «бессмысленные переживания», которые признают многие американские художники. Но в поле его зрения оказываются лишь «смятение человека» и «потребность за что-то ухватиться», потребность, которая не может быть определена, так как она не связана с конкретным социальным контекстом.

Однако поиск человеческих ценностей, на котором так настаивает Миллер, говорит о том, что автор «Неприкаянных» не стал на путь отрицания жизни. Миллер — один из тех американских художников, которые ищут действительно творческого подхода к проблемам современной жизни.

Многих американских интеллигентов, напуганных силой реакции и слепых по отношению к переменам, потрясающим мир, привлекают нигилизм Камю и субъективные настроения отчаяния, пронизывающие пьесы Бэккета, Ионеску и Женэ. Эти идеологические влияния, уже укрепившиеся в литературе и театре, начинают проникать и в кино. Их след — и в известном фильме «Гневное око», и в картине Ширли Кларк «Связной», показывающей наркоманов,

* Цит. по статье Алисы Т. Макинтайр «Работая над «Неприкаянными», «Эсквайр», март 1961 г.

ожидающих наркотика, который временно облегчит их горести. Натурализм этих картин создает впечатление, будто нам показывают просто «кусок жизни». На самом же деле в обоих случаях выбор материала продиктован убеждением, что в жизни нет ни надежды, ни смысла. Фильм «Связной» и ему подобные — серьезные произведения, посвященные страданиям людей, принадлежащих к низшим классам общества. Но поскольку их авторы игнорируют социальные мотивы, они неизбежно создают впечатление, что деградация бедняков является судьбой человека вообще, трагедией, от которой нет спасения. В «Гневном оке» женщина буржуазного происхождения, насмотревшись отвратительных картин распада жизни в большом современном городе, приходит к выводу, что человечество все же следует любить, несмотря на его грехи.

«Гневное око» и «Связной» были созданы независимыми художниками с небольшими средствами. Одобрение, которым критика встретила их работы, указывает на то, что они будут иметь значительное влияние на голливудскую продукцию.

●

Погоня за сенсационными и отвратительными эффектами неизбежно сохранится в американской кинематографии как господствующая тенденция. Несомненно, что теории, отрицающие волю людей и утверждающие бессмысленность человеческой судьбы, будут и впредь использоваться для того, чтобы оправдать изображение всяческого скотства. Эти тенденции лишний раз свидетельствуют о кризисе американского капитализма.

Уильям Дж. Ньюмэн пишет в книге, озаглавленной «Поверхностное общество»: «Консервативное общество — это общество, занимающееся пустяками, легкомысленное и суетное. Оно становится таким потому, что у него нет иного решения проблем человеческого бытия, кроме одного — заставить человека молчать».

В книге под названием «Мы становимся абсурдными» Поль Гудмэн замечает, что система «в настоящее время испытывает недостаток во многих элементарных объективных возможностях и достойных целях, которые сделали бы возможными рост и становление... Она губит способности и порождает глупость. Она развращает искренний патриотизм. Она развращает искусство. Она сковывает науку...». Это справедливое обвинение содержит лишь часть истины. Американцы не становятся абсурдными. Они становятся разгневанными и неудовлетворенными, в них растет сознание, что в этом обществе что-то в корне неправильно.

Если мыслители, занимающиеся социальными проблемами, столь откровенно говорят о болезнях нашего общества, значит, в сознании людей рождаются новые течения. Но было бы опрометчивым надеяться, что эти течения смогут внести быстрые изменения в культурную жизнь. Культура и особенно кино изменятся только тогда, когда в Соединенных Штатах произойдет решительный сдвиг в соотношении сил. Демократическое искусство может расцвести, но его корни еще не находят пищи в народном движении.

Среди американской интеллигенции и сейчас существуют настроения беспокойства и глубокое сомнение.

Некоторые, подобно Артуру Миллеру, показывают, что они не могут быть подкуплены реакцией или опустошены поверхностными и суетными настроениями. Есть мужчины и женщины, любящие кино как искусство и борющиеся против его унижения. В их числе сотни сценаристов, актеров и режиссеров, изгнанных «черным списком» из своей профессии. Может быть, некоторые из этих художников найдут средства, чтобы создавать небольшие фильмы, выражающие надежду вместо отчаяния, призывающие к братству, а не к ненависти, прославляющие веру в свою родину и в светлое будущее человечества.

ЕЩЕ О КНИГАХ И ФИЛЬМАХ

Во времена средневековья философы-схоласты вели беспредметный спор: что появилось на свет раньше — яйцо или курица? Оказывается, этот вопрос не потерял своей «актуальности» и по сей день. Глядя на экран, многие американские зрители мучительно вспоминают: откуда они так хорошо знают содержание демонстрирующейся картины?.. В конце концов выясняется, что недавно они читали книгу с точно таким же сюжетом. Что же перед ними на экране — фильм, поставленный по книге? Или, наоборот, книга, которую они читали, написана по фильму?

В Голливуде теперь практикуется «новый метод» сотрудничества с деятелями литературы.

Как сообщает журнал «Филмз энд филминг», этот «метод» заключается в том, что теперь для экранизации часто покупаются не готовые литературные произведения, как это было раньше, а замыслы «на корню». Ведь при экранизации готовых литературных произведений часто оказывается трудно производить большие изменения — протестуют авторы и публика, уже знакомая с романом. Желая заранее обеспечить себя «удобным» литературным материалом, крупные студии стараются привлечь авторов, которые заранее продают право на экранизацию будущей книги и в работе над ней обязуются учитывать все замечания студии. Прикрываясь флагом «киноспецифики» и «большей кинематографичности», специальные «консультативные» отделы студий бесцеремонно вмешиваются в творческий процесс и ограничивают свободу деятельности писателя. Иногда для такого сотрудничества авторам даже не приходится предлагать «идеи». Студии предлагают их сами. Что же заставляет писателей идти на подобного рода сделки? Прежде всего, конечно, деньги. За экранизацию книги автор получает гораздо больше, чем за ее литературное издание. (Число покупателей книг в США все время снижается.) Писателям, у которых нет связей в издательском мире, студии гарантируют возможность издания их книг. А есть и просто беспринципные люди...

В итоге в американской литературе становится все больше и больше книг, содержание которых рекомендовано, подсказано, внушено или продиктовано (каждый из авторов выбирает то слово, которое его устраивает) руководством крупных кинофирм. От всего этого страдает прежде всего читатель, получающий вместо полноценных литературных произведений вымученные «киноэкстракты». Многие американские писатели и сценаристы выражают свое возмущение подобной практикой,— когда, вместо того чтобы привлекать писателей к написанию сценариев, студии занимаются профанацией литературы. «Уж если Голливуд не может обойтись собственными силами,—пишет журнал,— нужно хотя бы уважительно относиться к произведениям литературы, и не способствовать созданию кинокниг, которые не будут ни хорошими книгами, ни хорошими фильмами».

В конце концов, в результате подобной практики может не оказаться ни яйца, ни курицы!

Е. КАРЦЕВА

КТО ЖЕ ТАКОЙ ЭРВИН ЛЕЙЗЕР

В 1960—1961 годах за рубежом появилось два документальных фильма, изобличающих фашизм: «Кровавое время» («Майн кампф») и «Эйхман и Третья империя». Несмотря на тот огромный интерес, который они вызвали, долгое время не было никаких сведений об их создателе — Эрвине Лейзере. Судя по тому, что первый фильм был создан в Швеции, все сочли его режиссера шведом. Но когда появился второй фильм, поставленный в Швейцарии, зрители преисполнились недоумения: кто же он такой на самом деле, этот талантливый и загадочный Эрвин Лейзер? Ответ на этот вопрос дал французский «Синема».

Оказалось, что Эрвин Лейзер — не швед и не швейцарец, а немец. Он родился в Берлине 16 мая 1923 года. Рано лишившись родителей, павших жертвой нацистского террора, он еще в ранней юности эмигрировал в Швецию, где и завершил свое образование. Окончив университет в Стокгольме, Лейзер некоторое время занимался журналистской деятельностью, работал на телевидении. В 1960 году он приступил к осуществлению своей заветной мечты — созданию фильма, клеймящего фашизм. Цель, которую ставил перед собой автор, хорошо определил он сам. «Фильм о прошлом — это фильм для будущего,— писал он.— Я хотел, чтобы найденные кадры и документы прежде всего увидело поколение, для которого то кровавое время уже стало частью истории. Я хотел показать молодежи, редко находящей в прошлом ответы на возникающие у нее вопросы, что каждый человек имеет право жить, как человек, и унижение людей является самым большим преступлением».

Вскоре после окончания этой картины, имевшей большой успех, Лейзер приступил к работе над своим новым произведением — документальным фильмом «Эйхман и Третья империя». В течение четырех месяцев режиссеру пришлось просмотреть 60 000 метров пленки, изучить более 2000 документов и ознакомиться с 3500 страницами протоколов допросов Эйхмана. В отличие от американского художественного фильма «Операция «Эйхман», созданного в прошлом году и всячески романтизировавшего биографию военного преступника, Лейзер в своей картине стремился прежде всего к достоверности.

Е. Н.

СТРАСТНЫЙ, СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖНИК

Скандал, разразившийся во франкистской Испании после присуждения премии Каннского фестиваля фильму Луиса Бюнюэля «Виридиана», вновь привлек внимание мировой кинематографической общественности к творчеству этого выдающегося и своеобразного режиссера. Его имя после долгого перерыва запестрело на страницах кинопрессы. Давно зачисленный многими историками в классики мирового киноискусства, Бюнюэль снова обрел плоть и кровь актуального художника наших дней. Критика обратилась к его произведениям — и к тем, что давно стали хрестоматийными, и к тем, которые в свое время не получили достаточно глубокого освещения в прессе. Вновь заговорили о действительно классическом произведении Бюнюэля «Лос Олвидадос» («Покинутые»), еще задолго предвосхитившем многие современные фильмы о безнадзорном детстве, вспомнили даже «Андалузскую собаку» — первый эксперимент тогда еще совсем молодого режиссера. Во Франции на массовые экраны вышла и была с оживлением встречена уже известная по Каннскому фестивалю 1960 года картина Бюнюэля «Молодая девушка».

Почти во всех обсуждениях и откликах проскальзывает одна интересная мысль: будучи режиссером старшего поколения, обретшим мировую известность еще в двадцатые годы, Бюнюэль, несмотря на все превратности его гражданской и творческой судьбы, до сих пор остается одним из наиболее острых и актуальных художников современности.

Приведем (с некоторыми сокращениями) статью критика Мишеля Капденака, напечатанную в «Леттр франсэз» в связи с выходом на экраны Франции фильма «Молодая девушка».

«...Еще не поздно говорить об этой картине, появившейся с большим запозданием и озарившей столь необыкновенным и ярким светом конец сезона,— пишет Капденак. — И хотя «молодую девушку» не зовут Виридианой, нет никаких оснований рассматривать ее как нечто менее интересное. Фильм этот несомненно сделан в подлинно бюнюэлевском стиле, приподнятом и своеобразном. По своей прозрачности и чистоте он выдерживает сравнение с произведениями, которые принято называть «классическими».

Фабула его довольно проста. На пустынном островке, недалеко от южного побережья Соединенных Штатов Америки, живут трое: охотник Миллер (Захари Скотт), старик Пэй Ве и его дочь Эви (Кэй Мерсман). Пэй Ве умирает еще в начале картины, и Миллер, оставшись наедине с маленькой дикаркой, пытается ее соблазнить. Этому мешает музыкант-негр, который ищет на островке убежища от преследования. Это вызывает страшный гнев Миллера, ревнивца и расиста, заподозрившего негра в том, что он тоже «обхаживает» Эви. Когда Миллер узнает, что негр осужден и преследуется на материке за попытку изнасиловать белую женщину, начинается страшная охота за человеком... В то же время пастор, изредка приезжающий на этот островок, исповедуя Эви, узнает, что подозрения Миллера совершенно ни на чем не основаны.

С большим трудом пастору удается убедить в этом Миллера, который после сильных колебаний отказывается от мысли о линчевании и помогает негру бежать с островка.

Незамысловатый сюжет, который легко мог бы вылиться в банальную мелодраму, Луи Бюнюэль превратил в подлинно современную трагедию, в которой отразились все противоречия и извращения нашей жизни. Бюнюэль ожесточенно борется с отчужденностью, тяготеющей над людьми, с предрассудками, социальными и психологическими. Его фильм — яростный протест против расизма.

Но в фильме не только борьба с расизмом, как в некоторых аналогичных американских картинах, которые сводятся к простой полемике. Бюнюэль вскрывает явление с точностью и тонкостью хирурга, с объективностью, дающей зрителю возможность самому сделать выводы из преподносимых на его суждение фактов. Он показывает расизм в его наиболее примитивных проявлениях и этим еще более жестоко клеймит позорные инстинкты.

... Бюнюэль делает так, что обвинение в насилии падает и на невиновного черного и на белого, который был готов совершить это преступление. Он старается разобраться в страшной, необъяснимой солидарности, возникшей между этими двумя ненавидящими друг друга людьми. Миллер отказывается от мести не потому, что он перешагнул через расовые предрассудки: его заставил это сделать страх быть судимым за то же преступление...

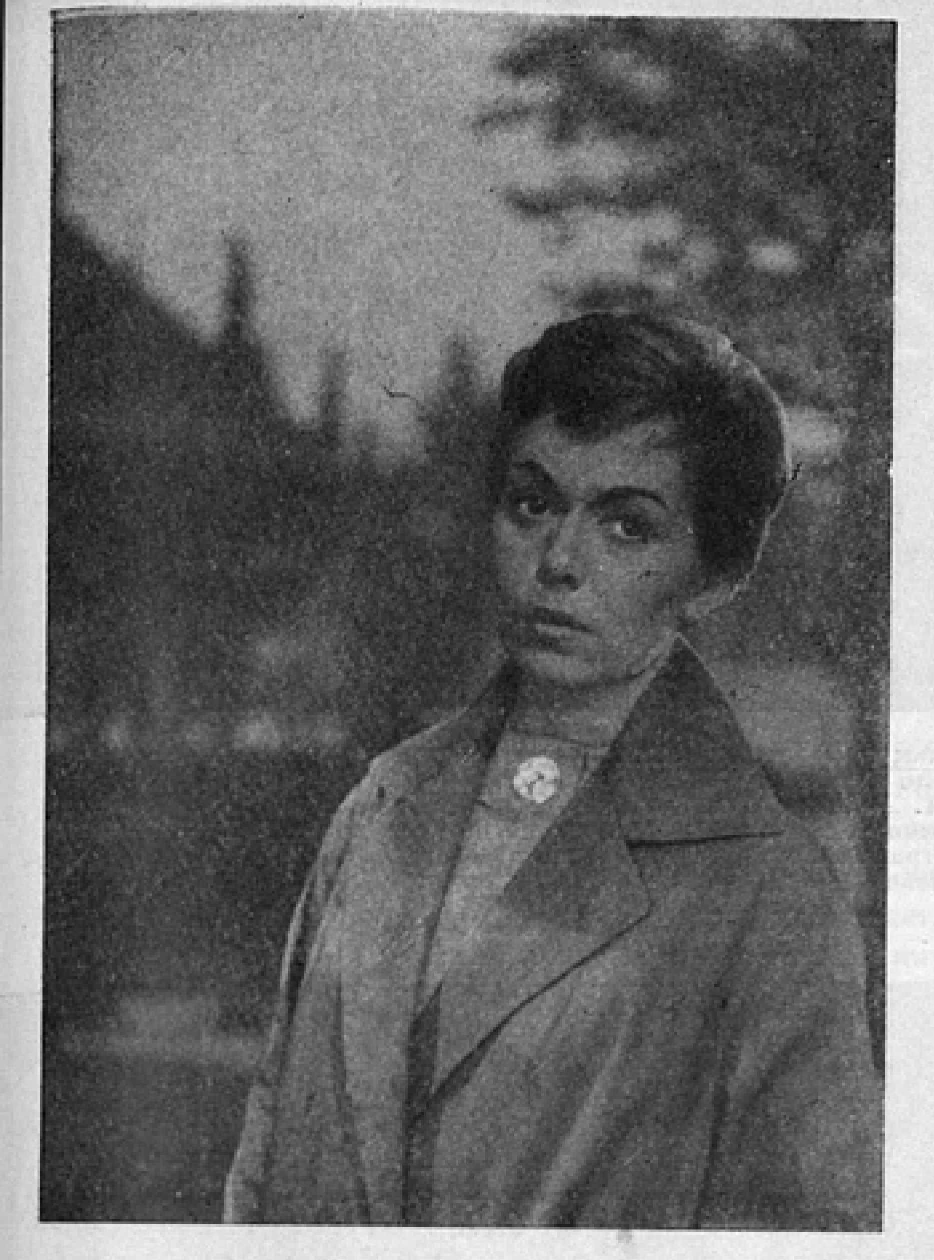
Эви — сама невинность и чистота среди клубка низменных страстей. Каждое ее слово, каждый жест — гимн красоте и девственности, противостоящим грубости и жестокости окружающих. Она естественна, как свежесть ручья, куда ее погружает пастор во время крещения...

Что же касается пастора, то его «антиамериканизм» фальшив от начала до конца. Это хорошо подчеркнуто в кадре, где он с отвращением отбрасывает матрац, на котором спал негр, чтоб не ощутить «запаха чернокожего». Один этот жест более разоблачителен, чем иные длинные тирады.

Обилие кинематографических деталей, юмора и поэзии придает произведению Бюнюэля неповторимую прелесть. Ни остров с его пейзажами, напоминающими остров Робинзона Крузо, ни его обитатели не абстрактны. Бюнюэль владеет совершенным чувством конкретности. Его герои — частица мира, полного жестокости, и эту жестокость постановщик заставляет нас ощущать почти физически, каждое мгновение, в каждом кадре — показывает ли он нам задушенного кролика, лисицу, перегрызающую горло курице, или двух мужчин, дерущихся насмерть среди пустынного пляжа. Но эти жестокие картины как бы растворяются в кадрах, пронизанных поэзией и красотой.

...Оператор фильма Фигероа преподносит нам ряд чудесных сюрпризов, достойных этого талантливого мастера. Он прекрасно чувствует особенности стиля Бюнюэля, порой не чуждого гротеску, но проникнутого необычайной поэтичностью, характерной для всего творчества этого большого художника».

А. ГОНЧАРОВА



Молодой чешский драматург О. Данек пришел в кинематографию как сценарист. Теперь он стал известен зрителю и как режиссер. В прошлом году Данек сделал свой второй фильм — «Смотреть в глаза». Этот фильм возник на основе его же пьесы, которую он переработал в сценарий. Фильм затрагивает серьезные моральные и политические проблемы современности. В центре внимания автора — молодая девушка, дочь коммуниста, который погиб во время войны. Девушка плохо знала своего отца. Ее мучает вопрос, могла бы она с чистой совестью посмотреть в глаза тем, кто погиб в борьбе за счастье молодого поколения.

На снимке — исполнительница главной роли И. Ирасекова.



Режиссер Л. Хельге поставил фильм «Весенний воздух», посвященный событиям 1948 года. За основу фильма взят один из эпизодов романа Отченашека «Гражданин Брих» (роман целиком был экранизирован раньше). Основная тема фильма «Весенний воздух» — поиски жизненных путей частью молодежи, не чувствовавшей твердой почвы под ногами. Центральная фигура фильма — молодая студентка из буржуазной семьи.

На снимке — собрание студентов-коммунистов, среди них находится и героиня фильма, которую играет актриса Л. Швормова.

НОВЫЕ РАБОТЫ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ



Фильм «Ябеды» режиссера И. Новака — комедия из жизни современной деревни. Сценарий написал актер Пражского молодежного театра И. Илка. В фильме изображается молодежь одного села, объявившая борьбу частнособственническим настроениям своих отцов.

На снимке — артист П. Костка.



Попытку создать новую сатирическую комедию представляет собой фильм режиссера Зд. Бриниха «Каждая крона хороша». На снимке — артисты И. Шейбалова и М. Копецкий.



С Прагой семидесятых годов прошлого столетия знакомит зрителей фильм режиссера В. Чеха «Факелы», посвященный началу рабочего движения в Чехословакии. В основу фильма легли мемуары одного из ветеранов этого движения — И. Резлера. Центральная фигура фильма — молодой рабочий, ставший выдающимся борцом за дело рабочего класса.

На снимке — Е. Цупак, исполнитель главной роли.

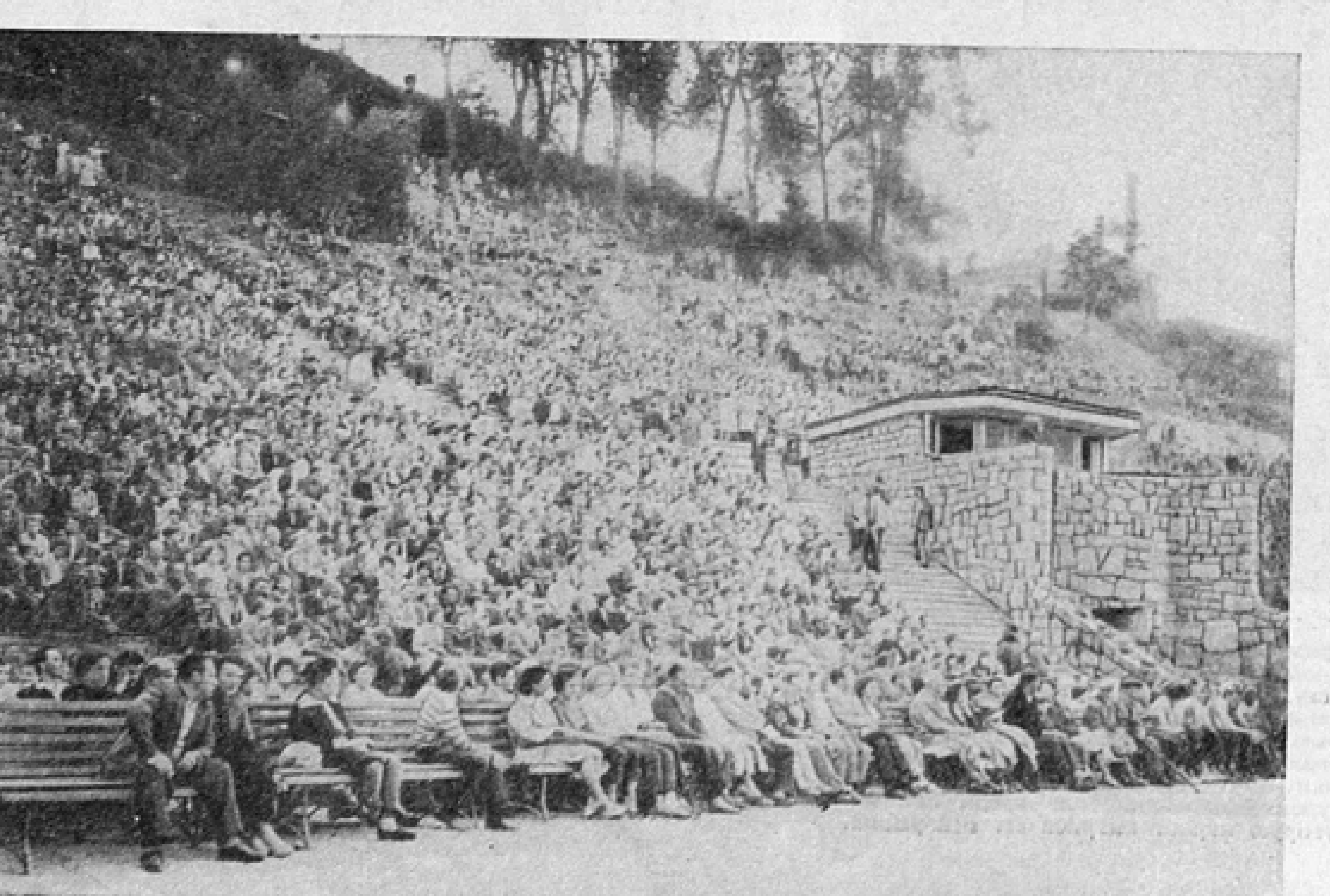


Фильм для детей «Сказка о старом трамвае» по сценарию О. Гофмана ставит режиссер М. Вошмик. Это должно быть поэтичное повествование о том, как появился на свет детский трамвай, который знаком в Праге каждому мальчику и девочке.



Фильм, над которым работает режиссер И. Секвенс, называется «Смерть на острове сахарного тростника». Молодая девушка, которую после победы рабочего класса в Чехословакии отец увез за границу, встречается с чешскими моряками. В конце концов она возвращается на родину. Натурные съемки этого фильма происходили в Гвинее и Болгарии.

На снимке — артисты М. Томашева и Зд. Штепанек.



Значительное событие в жизни чехословацкого кино — ежегодные кинофестивали трудящихся. В этом году был проведен 12-й по счету фестиваль, который в 24 городах за 10 дней посетило 1 150 000 зрителей. О том, как проходят такие фестивали, можно получить представление, посмотрев на эту фотографию, где изображен естественный амфитеатр в Иглаве.



АНГЛИЯ

Джек Клейтон экранизирует роман известного английского писателя Д. Лоуренса «Падшая девушка». Главная роль поручена Анне Маньяни.

●

«Тарас Бульба» Гоголя привлек внимание сразу трех режиссеров.

Ли Томпсон (постановщик фильма «Пушки Наварона») экранизирует его в Аргентине с Тони Кертисом, Юлом Бриннером и Бретом Дэкстером в главных ролях. В Загребе своего «Бульбу» ставит Генри Зефиратос с Ван Хэфлином. На этот же сюжет собирается снимать картину и Роберто Росселини...

●

Гай Гамильтон, знакомый советским зрителям как постановщик фильма «Визит инспектора», работает в Италии над картиной «Два неприятеля». Действие ее происходит в годы второй мировой войны на итальянском фронте. В главных ролях Дэвид Нивен (майор английской армии) и Альберто Сорди (итальянский капитан).

БОЛГАРИЯ

В Варне состоялся первый фестиваль болгарских фильмов. На фестивальных экранах демонстрировались все художественные болгарские фильмы, выпущенные в 1960 и 1961 годах, а также много новых коротко- и среднеметражных картин.

Лучшим признан фильм режиссера Бинки Желязковой «Как молоды мы были» (этот фильм, как известно, удостоен золотой медали на Втором Международном фестивале в Москве).

Вторую премию фестиваля получил фильм «Бедная улица» (режиссер Христо Писков), также известный советским зрителям.

ИТАЛИЯ

На заглавную роль в историческом фильме «Юлий Цезарь — покровитель Галлии» приглашен американский актер Камерон Митчелл, выдвинувшийся после участия в фильмах «Ярость викингов» и «Последний из викингов». Фильм снимается в Югославии по системе «Истменколор— Тоталскоп». В основу сценария положены знаменитые «Записки о галльской войне» Цезаря. Режиссер Америго Антон.

●

Пьеро Пьеротти приступил на студии де Паулос к павильонным съемкам исторического цветного фильма «Марко Поло»; в заглавных ролях американский актер Рори Кэлхун и японская звезда Иоко Тани. Фильм снимается по методу «Техниколор».

●

«Грешники из Черного леса» — так называется экранизация популярного романа Джона Диксона, которую режиссер Жюльен Дювивье снимает сейчас в Шварцвальде. В главных ролях Жан-Клод Бриали и Надя Тиллер. Это совместная итало-французская постановка.

ПОЛЬША

Известный английский писатель Джозеф Конрад (1857—1924) — по происхождению поляк. Настоящее имя его Теодор Юзеф Конрад Коженевский. Его отец за участие в подготовке восстания 1863 года был выслан с семьей в Россию. Рано лишившись родителей, семнадцатилетний Конрад отправился в Марсель, где обучался морскому делу. Через три с половиной года он попал в Англию и в течение долгих лет служил в английском торговом флоте, получив в конце концов звание капитана.

В 1894 году Конраду из-за болезни пришлось оставить службу. Тогда-то он и стал писателем. Широкоэкранный цветной фильм о жизни писателя, воспевшего мужество и человеколюбие, выступавшего в своих произведениях против белых колонизаторов Востока, будет ставить режиссер Александр Форд. В этой первой польско-английской постановке будут сниматься и польские и английские актеры. Съемки должны начаться весною будущего года.

РУМЫНИЯ

Национальный архив кинофильмов, созданный три года назад, насчитывает ныне более пяти тысяч художественных полнометражных и короткометражных фильмов.

Фильмотека, в которой вначале не было многих классических фильмов, постепенно обогатилась при помощи обмена фильмами с архивами СССР, Венгрии, Польши, ГДР, Чехословакии, Италии, Югославии, Норвегии, а также благодаря закупке фильмов непосредственно у зарубежных продюсеров. В настоящее время румынский архив фильмов содержит самые известные картины Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Гриффита, Чаплина, Рене Клера, Карне, Брессона, Орсона Уэллса, Росселини, Де Сика, Лоуренса Оливье и других.

Этот архив предназначен не только для работников кино. Он дает фильмы напрокат широкой сети киноклубов, созданных в последние годы при промышленных предприятиях и домах культуры.



●

На студии «Буфтя» режиссер Синиша Иветич снимает фильм «Романтическое лето». Действие развивается накануне освобождения Румынии советскими войсками. Главные роли исполняют дети.

США

Фирма «XX век — Фокс» заявила, что съемки сверхбоевика режиссера Джорджа Стивенса «История Христа» откладываются на неопределенный срок. В роли Иисуса Христа должен был выступить известный шведский актер Макс ван Сидов. К участию в фильме были также привлечены кинозвезды первой величины — Элизабет Тейлор, Спенсер Треси, Алек Гинес, Сидней Пуатье...

Причиной этого решения являются, по-видимому, убытки в 13 миллионов долларов, которые понесла компания в прошлом году. Кроме того, на декабрь намечена премьера другого фильма на тот же сюжет — «Царь царей», выпущенного кинофирмой «Метро-Голдвин-Майер».

В последнее время кинематографисты так увлеклись мифологическими и библейскими сюжетами, что продюсер Сэмюэль Голдвин сказал в шутку: «Господь бог теперь настолько занят производством кинофильмов, что у него нет времени думать о своих повседневных делах».

●

Марлон Брандо исполняет одну из главных ролей в фильме «Опасный американец» режиссера Джорджа Инглунда. Эта картина — экранизация нашумевшего романа У. Ледерера и Э. Бурдика, в котором разоблачается закулисная деятельность американской дипломатии.

В одной из ролей снимается японский актер Эйджи Окада, известный по фильму «Хиросима, моя любовь».

«Опасный американец» — кинематографический дебют сестры Марлона Брандо—Джоселин Брандо.

●

Уильям Уайлер вновь обратился к пьесе Лилиан Хеллман «Час детей». Он уже экранизировал это произведение в 1936 году. Тогда главные роли исполняли Мариам Гопкинс и Мэрль Оберон. Сейчас их играют Одри Хэпберн и Ширли Мак Лейн. Пьеса основана на действительных событиях, происшедших в 1908 году в Эдинбурге.

Одна из воспитанниц интерната для девушек по злобе обвинила двух учительниц в лесбийской любви. Разразился скандал, в результате которого учительницы лишились работы и тем самым средств к существованию и вынуждены были уехать из города. Фильм называется «Обесчещенные».

●

Режиссер Сидней Люмет, постановщик фильма «Двенадцать разгневанных мужчин», экранизирует пьесу Юджина О'Нила «Долгий путь в ночь».

●

Фирма «Метро-Голдвин-Майер» заново экранизирует по системе «Синемаскоп» и «Метроколор» роман испанского писателя Бласко Ибаньеса «Четыре всадника Апокалипсиса». В главных ролях Шарль Буайе, Глен Форд, Ли Дж. Кобб, Ингрид Тулин. Ставит фильм Винсент Минелли по сценарию Роберто Ардри.

ФРАНЦИЯ

Осенью прошлого года видные деятели театра, кино и науки подписали так называемый «Манифест 121», в котором выступили в защиту алжирского народа. Тогда министр информации Тернуар заявил, что Совет министров собирается составить предписание, лишающее поддержки все фильмы, в создании которых участвовали те, кто подписал манифест.

Против принятия этих драконовых мер выступили прогрессивные деятели не только Франции, но и многих других стран.

К счастью для французской кинематографии, громовые заявления прошлого года не были, по сути дела, претворены в жизнь. Создатели фильма «В прошлом году в Мариенбаде» Ален Рене и Ален Роб-Грийе подписали «Манифест 121» и были включены

Франция. Софи Лорен и Робер Оссейн в фильме Кристиан-Жака «Мадам Сан Жен»





в дискриминационный список. Под манифестом стоит подпись и актрисы Сюзанны Флон, получившей премию в Венеции за лучшее исполнение женской роли.

●

Рене Фалле, Жан-Поль Ле Шануа и Андре Версини пишут сценарий осовремененного варианта трагедии Корнеля «Гораций». Действие перенесено на Корсику. Между современными Горациями (семья Фабиании) и Куриациями (семья Колонна), которые издавна ненавидят друг друга, возникает вендетта — кровная месть за убийство. Трех братьев Фабиании играют Шарль Азнавур, Жан-Луи Трентиньян и Этьен Берри; трех братьев Колонна — Раймон Пеллегрен, Луи Лаланн, Эме Демарш. Роль сестры Фабиании, Камиллы, любящей одного из братьев Колонна, исполняет Джиованна Ралли.

●

Закончились шедшие восемь месяцев съемки исторического фильма режиссера Жана Древиля «Лафайет». Подготовительная работа продолжалась очень долго. По сообщению «Синематографи франсэз», в фильме заняты 20 кинозвезд, 200 киноактеров, 30 тысяч статистов и 5 тысяч всадников. Фильм снимался по методу «Техниколор» и «Технирама» на 70-*мм* пленке.

●

Актер Фрэнсис Бланш, исполнитель роли папаши Шульца в фильме Кристиана-Жака «Бабетта идет на войну», дебютирует в качестве режиссера. Он снимает картину «Тартарен» — экранизацию «Тартарена из Тараскона» Альфонса Додэ, в котором сам исполняет заглавную роль.



Франция. Клаудия Кардинале и Жан-Поль Бельмондо в фильме «Картуш» Филиппа де Брока

●

После удачной экранизации «Терезы Ракен» Марсель Карне вновь обратился к произведениям Золя. Сейчас он работает над кинематографическим воплощением одного из лучших творений писателя — «Жерминаль». Сценарий фильма написал Шарль Спаак.

●

Витторио Де Сика играет Данте в фильме Мориса Клоша «Божественная комедия».

●

«Клео от пяти до семи» — так называется фильм молодой французской женщины-режиссера Агнес Варда, в котором рассказывается о драматическом моменте в жизни знаменитой певицы кабаре Клео. Молодая женщина проводит сто минут (продолжительность картины) в кабинете врача, где узнает, что неизлечимо больна. Это известие переворачивает все мироощущение Клео. Легкомысленная, эгоистичная, избалованная кокетка впервые серьезно задумывается над жизнью, над тем, кто ее окружает.

Роль Клео исполняет актриса оперетты Коринна Маршан. Вместе с ней играют Жозе-Луи де Вилялалонга, Антуан Бурселер и Мишель Морган. Любопытная подробность: в этом фильме в эпизодических ролях снимаются режиссер Жан-Люк Годар и его жена Анна Карина.

ФРГ

Нацистский фильм «Лейденская мораль», запрещенный в 1945 году союзниками за безудержное прославление прусского милитаризма, вновь идет на экранах страны.

●

«Ночь скандалов» — так называет западноберлинская печать торжественный вечер по случаю открытия Западноберлинского кинофестиваля. Под воздействием алкоголя некоторые «звезды» перешли все границы приличия. Газеты подробно рассказывают о сценах, разыгравшихся в эту ночь, которые ничем не отличаются от того, что показал Феллини в «Сладкой жизни».

●

В Гамбурге режиссер Герберт Вессели снимает фильм «Хлеб ранних лет» по одноименному произведению Генриха Белля.

ФРГ. В фильме Бернгарда Вики «Чудо отца Малахиса» Хорст Больман исполняет главную роль





С. ДРОБАШЕНКО

Искусство популяризации

В последнее время наши общественные организации и издательства уделяют много внимания вопросам эстетического воспитания трудящихся, в частности популяризации самого массового искусства — кино. Расширена лекционная пропаганда, публикуются материалы в помощь слушателям народных университетов. В издательстве «Искусство» периодически выходят книги из серий «Мастера киноискусства» и «Библиотека кинолюбителя». В связи со Вторым Московским международным кинофестивалем подготовлен ряд популярных изданий. Среди них — «Правда революции — правда искусства» М. Блеймана; «Человек крупным планом» (лучшие советские фильмы последних лет) А. Сокольской и Г. Плисецкого; «Между прошлым и будущим» (заметки о современном зарубежном киноискусстве) Н. Зоркой.

Выпущенная недавно тем же издательством книга А. Власова и А. Млодика «Тихо! Идет съемка!»* рассчитана на самую широкую читательскую аудиторию. Авторы ставят своей целью в общедоступной форме рассказать о главных этапах киносъемки, о тех, кто создает произведения экрана.

Во всякой работе подобного рода особенно важно точно и ясно объяснить читателю не только то, как, но и зачем создается произведение искусства. Перед автором встает реальная опасность смещения акцента с творческой на формально-технологическую сторону дела. Увлекшись производственными подробностями, можно легко просмотреть душу и существо фильма — его идею, биение живой мысли художника. А в этом случае книга принесет больше вреда, чем пользы. Она ничему не научит неискушенного любителя кино, ничего, в сущности, не объяснит ему. Таких неудач в киноведческой литературе мы знаем немало.

Скажем сразу же, что А. Власов и А. Млодик с честью решили эту сложную проблему. Их труд увенчался успехом именно потому, что идейно-творческая сторона создания фильма не отрывается в книге от производственно-технологической, жизнь, действительность — от искусства вообще, творческий замысел художника — от его конкретного экранного воплощения. Ценно также и то, что книга «Тихо! Идет съемка!» (за исключением, быть может, нескольких страниц) лишена какого бы то ни было налета сенсационности, развлекательности, идущей в ущерб смыслу, спекуляции на «тайнах» и «чудесах» кино и всего того ассортимента избитых литературных приемов, к которому прибегают иногда, желая «заинтриговать» своего читателя. А. Власов и А. Млодик пишут без претензий, просто, убедительно, живо.

Нет оснований, как нам кажется, упрекать их и за то, что они ограничили материал книги произведениями киностудии «Ленфильм». Объять необъятное, как известно, нельзя, а «Ленфильм» — одна из крупнейших современных студий, имеющая к тому же славные традиции. Следовало бы только более подробно, чем это сделано, сказать где-то о деятельности всего отряда наших кинематографистов, о перспективах развития советского кино в целом.

Книга начинается описанием раннего этапа истории кино в России. Авторы отмечают любопытную деталь: на том месте Кировского проспекта Ленинграда, где возвышаются теперь здания студии, когда-то располагался увеселительный сад «Аквариум». И именно в нем 4 мая 1896 года состоялся первый в России киносеанс синематографа Люмьера...

Далее следует рассказ о съемке фильма в современных условиях кинематографического производства. Раскрывая значение литературного и режиссерского сценария, рассказывая о работе актеров, художников, операторов, гримеров, о кинотрюках и комбинированных съемках, увлекательно описывая «кухню» кино, авторы не забывают и о тех истоках, где возникает все это, о роли жизненной основы фильма.

«Истоки любой кинокартины надо искать не на студии, не за столом сценариста, а в окружающей

* А. Власов, А. Млодик, Тихо! Идет съемка! М., «Искусство», 1961.

действительности»,— пишут они и на ряде примеров убедительно доказывают правильность этой мысли.

Композиция второй части книги совершенно иная. Это отдельные литературные портреты, как бы своеобразные маленькие эссе, очерки, посвященные ведущим актерам и режиссерам «Ленфильма». Авторы углубляют в этом разделе то, что уже было бегло сказано о важнейших кинематографических профессиях раньше. Читая эти главы, мы знакомимся с выдающимися деятелями советского кино, узнаем об их индивидуальном художническом складе, их важнейших работах в искусстве. Авторы представляют читателям актеров Н. Черкасова, Ю. Толубеева, А. Борисова, А. Баталова, Л. Хитяеву, С. Филиппова, кинорежиссеров С. Васильева, Ф. Эрмлера, Г. Козинцева, И. Хейфица и других.

Далеко не все эти портреты удачны. Не повезло, например, П. Кадочникову. Справедливо замечая, что он прославился как создатель ярких психологических образов наших современников, авторы, к сожалению, не показывают это на примерах конкретных ролей актера — скажем, на примере исполнения роли Мересьева. Хотелось бы видеть бóльшую глубину искусствоведческого анализа и в очерках об А. Баталове, А. Лисянской, А. Иванове.

Но все это частные замечания. В целом же литературные портреты мастеров «Ленфильма»—наиболее содержательная, творчески зрелая часть книги.

В очерке об И. Хейфице интересно раскрываются принципы работы этого выдающегося режиссера. Здесь приводятся выписки из многочисленных дневников, сопутствующих постановке всех его картин и наглядно показывающих творческую лабораторию художника, обнажающих проделанную им громадную работу по осмыслению материала.

Вот один из отрывков, относящихся к фильму «Большая семья».

«Боевой устав пехоты гласит: «Если тебя накроет огнем, то спасайся только броском вперед!» «Броском вперед!» Не отставать от жизни — вот за что ведут борьбу все герои. Кто задумает спастись, уходя из-под огня назад, тот погибнет».

И так страница за страницей тетради, эпизод за эпизодом фильма...

Наглядный показ связей творческого опыта с жизнью, насыщенность примерами, умелое сочетание доступности изложения с постановкой серьезных идейно-творческих проблем — таковы достоинства книги А. Власова и А. Млодика «Тихо! Идет съемка!».

Для кинолюбителей

Кинолюбители часто встречаются с большими трудностями творческого и технического порядка. Ведь они и сценаристы, и режиссеры, и операторы, и монтажеры, и звукооператоры, и даже часто сами себе лаборатория. Поэтому тех из них, кто не успел приобрести книгу Н. Кудряшова «Как самому снять и показать кинофильм», очень обрадовало ее недавнее переиздание.

Эта книга рассчитана и на начинающего кинолюбителя и кинолюбителя уже с некоторым стажем. В ней обстоятельно и в то же время просто излагаются те основные элементы «малого кино», без знания которых невозможно снять самый маленький фильм.

Несомненной заслугой автора является доходчивость излагаемого материала. Поставленные им вопросы разбираются без излишней детализации и подробностей, в том объеме, который практически необходим при съемках. Взять хотя бы раздел о применении фотоэлектрического экспонометра. Неоднократно обращаются начинающие, да и не только начинающие кинолюбители с недоуменным вопросом: «Снимаю по экспонометру, а получается передержка (или недодержка), может быть, экспонометр неправильно показывает?» Но оказывается, что экспонометр здесь ни при чем, а все дело в неправильном замере. У Кудряшова ответ на этот вопрос занимает всего лишь одну страницу. Но каждый прочитавший ее навсегда запомнит, что нужно делать для выбора правильной диафрагмы. Или, например, вопрос использования светофильтров. Многие считают, что надетый на объектив светофильтр ЖС-12 или ЖС-17 не повредит, и ошибаются. Примеры применения светофильтров у Кудряшова даны очень наглядно и просто — на таблице с цветным рисунком.

Кстати, в очень многих учебниках по фотографии такой таблицы не приводится, а дается лишь описание того, как действует светофильтр. Наглядность — лучший метод обучения, и автор помнит это.

В книге много места уделено технике всех видов съемки, характеристикам кинопленок, способам лабораторной обработки пленки, монтажу, озвучанию, проекции. Н. Кудряшов сделал правильный вывод, заключающийся в том, что без овладения технической стороной дела невозможно перейти к проблемам творческого плана.

Большой интерес вызывает раздел специальных видов съемки. Такие съемки (с них чаще всего начинают кинолюбители) очень оперативны и достоверны. Эксперимент, отснятый на пленку и показанный на экране, куда убедительнее, нагляднее и ценнее, чем письменный отчет. Н. Кудряшов, к сожалению, пишет о специальных киносъемках несколько сложно и, на наш взгляд, недостаточно. Весь этот материал следовало бы изложить подробнее.

Заинтересует читателей раздел о комбинированной, и трюковой и подводной съемках. Любители подводного спорта, увидев красоту «шестого континента», конечно, захотят поделиться своими впечатлениями, рассказать о том новом и увлекательном, что они увидели. Первые любительские фильмы, снятые под водой, часто неудачны. Дело в том, что условия съемки под водой очень отличаются от съемок на воздухе. Специфике таких съемок посвящена специальная глава.

Н. Кудряшов своей книгой разбивает предвзятое мнение о сложности, хлопотливости и малой доступности кинолюбительства. Рассказывая о самом сложном техническом процессе — самостоятельной обработке пленки, автор доказывает, что и эта сторона кинолюбительства не так уж сложна. И пленку можно проявить самому, в домашних условиях, без какого-либо специального сложного оборудования.

Книга Н. Кудряшова «Как самому снять и показать кинофильм» стала настольной книгой кинолюбителей. Это хороший самоучитель для начинающих и хороший советчик при дальнейшей работе.

О. КАСИМОВ,
председатель Совета покупателей магазина «Кинолюбитель», Москва

Н. ПАВЛОВ

Когда возник кинематограф

Существует немало различных точек зрения по поводу истории изобретения кинематографа.

Английский историк Уилл Дэй видел зарождение кинематографа в рисунках первобытного человека. Многие другие зарубежные историки (Мишель Куассак, Терри Рамсей) начинают историю кинематографии с древнего мира и со средних веков.

Вряд ли стоит доказывать, что подобные утверждения являются антиисторическими, несостоятельными. А между тем для историков кино небезразлично, когда возник кинематограф. Это вопрос не просто хронологии, а исторической концепции, которой она обосновывается.

Исследованию этой проблемы и посвящена книга И. В. Соколова*.

«Давно назрела необходимость критически пересмотреть ряд фактов и дат в различных зарубежных версиях изобретения кинематографа»,— пишет автор. Дело не только в том, что о предшественниках и изобретателях кинематографа писали не по документам, публикациям, архивным материалам, а по непроверенным рассказам и воспоминаниям. Часто спор о приоритете изобретателей отдельных стран был небескорыстным: зарубежные историки кино старались доказать приоритет именно своей страны.

Автор книги проделал большую работу по разысканию, сбору, анализу и сведению воедино многочисленных зарубежных и отечественных архивных материалов.

И. Соколов убедительно показывает, что изобретение кинематографа — не «изобретение одной ночи», а длительный и сложный исторический процесс. Осуществление этого открытия стало возможным в результате достижений многих областей науки и техники второй половины XIX века. Многие изобретения происходили одновременно в ряде стран — во Франции, Германии, Англии, России, США.

В первой главе книги—«Отдаленные предпосылки для изобретения кинематографа»— рассказывается о простейших наблюдениях стробоскопических явлений в античности, в XVIII в. и в начале XIX в. Все они имели лишь частное значение, о принципах будущего кинематографа изобретатели при этом не могли даже и думать. Так автор опровергает утверждения буржуазных историков о возникновении

* И. В. Соколов. История изобретения кинематографа. М., «Искусство». 1960

кинематографа в средние века. Вместе с тем он доказывает, что история изобретения кинематографа начинается с научного изучения стробоскопического эффекта в 60—80 гг. XIX в., с разрозненного изобретения отдельных элементов кинематографа, попыток проекции непрерывного движения на экран, использования и разработки скачковых механизмов в 80-х и начале 90-х гг. XIX века.

Последовательно рассматривая разновидности стробоскопов, И. Соколов произвел интересную их классификацию, позволяющую читателю легко разобраться в этих многочисленных аппаратах.

Наряду с положительными сторонами книга содержит и ряд серьезных недостатков. Автор, к сожалению, не уделяет достаточного внимания развитию идей, принципов и методов кинематографа, акцентируя свое внимание на развитии технических приемов и конструктивных решений аппаратуры. Не нашли отражения в книге и новейшие исследования по психофизиологии, позволяющие по-новому трактовать вопросы восприятия пространства, цвета, звука. Думается, что несколько односторонне оценивает И. Соколов изобретение братьев Люмьер, видя в них только изобретателей грейферного механизма. Общеизвестно, что Люмьеры внесли выдающийся вклад в создание современного кинематографа.

Книга И. Соколова, рассчитанная на искусствоведов, кинокритиков, творческих и инженерно-технических работников кинематографии, представит интерес и для широкого круга читателей. Приложения, включенные в нее, содержат историографию изобретения кинематографа и обширную библиографию по каждой главе. Принятая в книге система ссылок позволит читателю самому проверить по первоисточникам достоверность каждого факта, каждой даты. Пожалуй, впервые у нас публикуется столь обширный библиографический указатель первоисточников по истории изобретения кинематографа.

В. АФАНАСЬЕВ

Прошлое русского кино

За последние годы дружными усилиями советских историков кино успешно преодолевается односторонний, сложившийся еще в начале 20-х годов взгляд на дореволюционное русское киноискусство как на явление творчески малозначительное, лишенное оригинальности, подражательное.

Поиски и находки в фильмохранилищах страны забытых и неизвестных лент, тщательное описание и исследование их, беседы с дожившими до наших дней деятелями предреволюционного кино, внимательное изучение старой кинематографической прессы — все это способствует тому, что русское киноискусство той, уже далекой от нас поры предстает перед нами теперь как явление значительное и самобытное, интересное в своих лучших достижениях не только для историков кино, но и для широкого зрителя.

Не закрывая глаза на трудности и противоречия молодого русского кинематографа, развивавшегося в сложных условиях предреволюционных лет, наши исследователи стремятся выделить в количественно богатом кинонаследии прошлого то ценное и прогрессивное, что в той или другой степени оказалось полезным и нужным для молодого советского киноискусства, что способствовало на первых порах его становлению и росту.

Такие цели преследует и вышедшая недавно книга Р. Соболева *.

Автор ее не претендует на систематическое освещение всей сложной истории русского дореволюционного кино. Он, по его собственным словам, ставит своей задачей «показать главное из того, что забыто, и познакомить читателя с людьми, с основными достижениями и наиболее интересными явлениями кино дореволюционной России». С этой целью в книге широко использованы не только печатные источники, но и воспоминания ветеранов русского киноискусства, с которыми удалось встретиться и побеседовать Р. Соболеву. Многое, о чем мы узнаем из этих воспоминаний, существенным образом дополняет наше представление об отдельных моментах развития русского кинематографа. Живо написаны Р. Соболевым небольшие очерки о видных деятелях дореволюционного кино — режиссерах Я. Протазанове, Е. Бауэре, В. Гардине, П. Чардынине, В. Касьянове, актерах Вере Холодной и

* Р. Соболев, Люди и фильмы русского дореволюционного кино, М., «Искусство», 1961.

Иване Мозжухине. В лучших из этих очерков автору удалось дать хотя и беглые, пунктирные, но достаточно выразительные портреты видных мастеров кинематографа, внесших немало значительного в его развитие. Ценно при этом, что, анализируя сохранившиеся кинофильмы, используя воспоминания современников, автор ставит своей целью в некоторых случаях пересмотреть сложившийся несколько односторонний взгляд на отдельных режиссеров и актеров. Так, например, Р. Соболев протестует против безоговорочного зачисления Е. Бауэра в представителя и даже главу декадентского, упаднического искусства в кино, против утверждения, что творчество этого видного режиссера представляло собой «квинтэссенцию всех пороков и заблуждений русского кинематографа».

Справедливо выделяя в наследии Бауэра такую значительную для своего времени картину, как «Немые свидетели» и некоторые другие работы, Р. Соболев стремится раскрыть то положительное, что было в творчестве этого своеобразного, противоречивого художника. Правда, в своем желании пересмотреть сложившиеся точки зрения, автор книги порой чрезмерно увлекается, утверждая, например, что от робких и случайных монтажных перебивок в фильме Бауэра «Жизнь за жизнь» «уже недалеко и до тех чудес, которые совершали за монтажным столом в 20-х годах Кулешов и Вертов, до монтажа как главной художественной особенности киноискусства». Однако в целом интересная, хотя в чем-то, может быть, и спорная попытка пересмотреть традиционный взгляд на Бауэра представляется плодотворной.

Заслуживает внимания и стремление автора раскрыть значение достижений русского дореволюционного кино для киноискусства других стран, для мастеров кино Запада и Америки.

Правда, и здесь не обходится без некоторых крайностей и преувеличений. Характеризуя, например, первую художественную ленту русского производства «Понизовая вольница», Р. Соболев утверждает, что она «не многим уступала картинам зарубежного производства, так как, в общем, никто в то время не умел делать фильмы лучше». Делать фильмы лучше в то время за рубежом, конечно, умели, хотя бы потому, что кинопроизводство возникло там на несколько лет раньше. И реальные достижения русского дореволюционного кино следует видеть не в этой первой, еще очень несовершенной ленте, а в последующих работах, созданных вскоре появившимися подлинными мастерами нового искусства. Именно их совместные усилия дали возможность русскому кинематографу не только догнать, но кое в чем и опередить кинематограф Запада. Об этих реальных достижениях отечественного кино (мультипликация, документальные и научные фильмы, целый ряд явлений в художественном кинематографе) интересно рассказано Р. Соболевым.

Но, отмечая все положительное, что есть в содержательной, богатой фактами книге Р. Соболева, хотелось бы указать и на отдельные ее недостатки, порой снижающие доказательность и убедительность того, о чем пишет автор. Встречаются, например, в книге противоречия между положениями, которые он высказывает, и окончательными выводами, к которым приходит. Сурово и, как кажется нам, в целом вполне справедливо оценивает, например, автор старую кинокомедию: «Подводя итоги, нужно прежде всего отметить, что основными чертами дореволюционной кинокомедии были их (очевидно, ее. — *В. А.*) беззубость, стремление к пустой развлекательности, замалчивание острых проблем жизни, которые требовали уже не юмора, а сатиры». Однако выводы, к которым Р. Соболев приходит, несколько неожиданны: «...очень многое из дореволюционных комедий мы можем встретить в комедиях 20-х годов, созданных Ю. Желябужским, Я. Протазановым, А. Бек-Назаровым и другими». С нашей точки зрения, не так-то уж много «из дореволюционных комедий» в фильмах Протазанова 20-х годов, таких, например, как «Дон Диего и Пелагея», «Процесс о трех миллионах». Но если дело обстоит действительно так, как пишет об этом Р. Соболев, то высказанное им положение нуждалось в каких-то обоснованиях и доказательствах. Иначе читатель вправе недоумевать, каким образом наиболее уязвимый в идейном и художественном отношении жанр предреволюционного кино оказал столь значительное воздействие на советское киноискусство 20-х годов.

Встречаются противоречия и в оценке отдельных актеров. О популярной в свое время «звезде экрана» Н. Кованько сообщается сначала, что она совершенно не обладала актерским талантом и, отличаясь необыкновенной красотой, на экране «была не более как куклой», а через три-четыре страницы имя Кованько упоминается рядом с именами И. Мозжухина и Н. Лисенко и автор говорит об ее умении «создавать психологически сложные и многогранные образы».

Слишком сурово и односторонне, вопреки своим же утверждениям о плодотворности опыта наиболее крупных мастеров предреволюционного кино для развития кино советского, оценивает Р. Соболев деятельность в 20-е годы некоторых видных режиссеров, чей творческий путь начался до революции. О Гардине он пишет, например: «Такие фильмы Гардина, как «Серп и молот», «Крест и маузер», «Поэт и царь», «Кастусь Калиновский», оставили заметный след в истории советского кино 20-х годов. Однако даже

лучшие из них были далеки от возросших требований зрителей, от задач, поставленных перед советским киноискусством». С таким категорическим утверждением согласиться нельзя. Несравненно более прав Р. Юренев, который в первом томе «Очерков истории советского кино» пишет: «Лучшим фильмом Гардина был «Крест и маузер» (1925) по сценарию известного писателя Льва Никулина, охотно работавшего в кино. В этом фильме разоблачалась контрреволюционная деятельность католического духовенства. Сильная, полная драматизма игра артистов Н. Рогожина и Н. Кутузова, уверенно срежиссированные сцены отречения ксендза и пожара, вспыхнувшего в костеле, а главное, ясно и образно донесенная до зрителя мысль об антинародной деятельности ксендзов и об обреченности в борьбе с новым сделали «Крест и маузер» одним из удачных для того времени реалистических фильмов. Кинематографическая критика называла фильм новой победой советской кинематографии».

Встречаются в книге и отдельные фактические неточности. И если никто из читающих не посетует особенно на то, что известного в свое время афериста корнета Савина, ставшего героем дореволюционных детективных кинокартин, автор называет Савиновым, то не может не огорчить, что Чехову приписан никогда не принадлежавший ему рассказ «Благодарю, не ожидал», что автором пьесы «Василиса Мелентьева», названной в книге «Василиса Мелентьевна и Иван Грозный», объявлен вместо А. Н. Островского Д. Аверкиев, что к «модным писателям-декадентам» отнесены и бойкий журналист А. Амфитеатров и бульварный романист Н. Брешко-Брешковский, не имевшие к декадентству никакого касательства, что о В. Полонском замечено, будто он «с успехом выступал в советском кино», в то время как этот актер, умерший в 1918 году, ни в одной советской картине не снимался, и т. д. Следует, кстати, внести уточнение и в утверждение Р. Соболева, что «И. Мозжухин умер в одной из парижских богаделен». Буржуазные филантропы не настолько щедры, чтобы предоставить место в богадельне сорокавосьмилетнему мужчине (а именно в таком возрасте оборвалась в начале 1939 года жизнь Мозжухина). Умер этот популярный когда-то артист не в богадельне, а в обыкновенной больнице, отчего, разумеется, финал его жизненной и артистической судьбы не становится менее трагичным.

Не всегда точно воспроизводятся на страницах книги фамилии и инициалы деятелей кино, о которых пишет Р. Соболев. Актриса Д. Читорина, правильно названная в подписях к кадрам из кинофильмов с ее участием, в тексте книги везде почему-то именуется А. Читориной, известный дореволюционный сценарист А. Вознесенский там, где цитируется его книга «Искусство экрана», становится А. Воскресенским, оператор Лемберг иногда называется Лебертом, популярный актер советского немого кино Владимир Фогель превращен в Е. Фогеля и т. д. Не избежали подобной участи и деятели других областей искусства, а также произведения мировой литературы. Скульптор М. Антокольский, очевидно по аналогии с современным поэтом, назван П. Антокольским, книга «Рейнеке-лис» именуется «Рейнк и лис» и т. д.

Всех этих ошибок и явных опечаток (например, Николай I превращен на стр. 32 в Николая II) легко можно было бы избежать при более тщательном редактировании книги.

«Люди и фильмы русского дореволюционного кино» — первая книга молодого автора. Внимание его к избранной теме, судя по всему, не случайно. Несомненны и достоинства книги, о которых уже говорилось в рецензии. Тем более необходимо было указать на отдельные, частные недостатки интересной работы, посвященной одному из наименее изученных периодов в истории отечественного кино.



1926 год

«Шагай, Совет!». На заре Советской власти, во славу ее был создан этот фильм Дзиги Вертова. Предполагалось, что это будет документальный фильм о деятельности Моссовета за восемь лет его существования. Но Вертов превратил сухой отчет в взволнованный поэтический рассказ. «Вместо задания снять учреждения Моссовета... — писал, он,— шагающая в будущее Москва и с ней вся возрождающаяся страна».

Сценарий первоначально назывался «Шагай, Моссовет!». Значительно расширив поставленную задачу, художник изменил и название фильма. Когда работа была завершена, не все сразу оценили ее по достоинству. Ряд представителей исполкома Моссовета заявили, что «картина художественно и технически неплохая, но Моссовету нужна отчетная картина». И потребовалось вмешательство газеты «Правда», чтобы фильм «Шагай, Совет!» вышел на экран. «Надо быть до конца советскими людьми,— писали в одной из рецензий того времени,— чтобы так четко, ярко и динамично показать самое существо, нутро, душу Советов».

Фильм отвечал на один как бы поставленный зрителем вопрос: что может делать и чем может помочь трудящимся Совет?

Начало фильма. Заседание Моссовета. «Сегодня,— говорит оратор,— когда работают заводы и фабрики, электричество и водопровод, когда действует паровое отопление, сегодня кажутся кошмаром те дни...»

И в этот рассказ, титрами проходящий на экране, врываются кадры хроники первых лет революции.

Суровая и героическая пора. Вертов рассказывает о ней, не скрывая тех поистине гигантских трудностей, которые вставали перед революционным народом. Ничто не могло его согнуть. «Сквозь разруху, сквозь голод, сквозь холеру, сквозь смерть — мы выдержим, мы победим!» — говорил фильм.

На экране — Ленин. С балкона Совета зовет он к великой борьбе за революцию. О чем бы дальше ни шел рассказ — о победах на фронтах или о борьбе с нуждой, о смычке города и деревни или о борьбе с беспризорностью,— везде присутствует взволнованная авторская мысль: мы победили благодаря Совету, и мы побеждаем благодаря ему, Совет — наш руководитель, Совет — наш организатор, Совет — это наше будущее. Партия, Совет, Ленин — вот источник вдохновения художника, основа его поэтики.

В своей работе Вертов оперировал известными всем фактами. Но сила его таланта и логика построения образа были таковы, что многие простые «будничные» явления приобретали особое звучание. Наново эстетически переосмысливался материал. Для Вертова электрическая лампочка и хорошо действующий водопровод были предметом поэзии. Ведь для него поэзия заключалась не в самой вещи, а в ее социальной значимости. Точно так же Маяковский в лице литейщика Ивана Козырева восхищался новой квартирой и всем тем, что мы теперь называем «бытовыми удобствами». В то время все это остро ощущалось как непосредственный результат революционных побед.

В своих выступлениях Вертов призывал «воздействовать фактами на сознание трудящихся». Факты, которыми Вертов «завоевывал» зрителя, были его войском, его солдатами. Одна из статей о Вертове, опубликованная в то время, так и называлась —«Стратег и его солдаты».

В искусстве кинематографа Вертов был великолепным стратегом. Он точно соразмерял степень воздействия на зрителя того или иного кадра, и именно это обстоятельство позволило ему достичь такого успеха в построении образной, ритмической фразы. Создавая ее, Вертов включал в изобразительный ряд и титры — слово или несколько слов, развивающих, повторяющих или опровергающих предыдущие и последующие кадры. Смысловая фраза, таким образом, создавалась из сочетания изображения и слова, причем это сочетание было настолько органично, что зачастую изображение читалось как часть фразы, а слово воспринималось как часть изображения.

То или иное положение, тот или иной лозунг Вертов раскрывал системой образов.

В самом начале фильма титр «электричество» сменялся изображением зажженной электрической лампочки. Снятая крупным планом, она сияла прямо над головой занимающегося рабфаковца. По замыслу режиссера, как видно, подобная композиция раскрывала понятие «свет знания», кроме того, своей необычностью она делала кадр запоминающимся. И зритель действительно вспоминал его, когда на экране в момент рассказа о разрухе в стране медленно гасла та же электрическая лампочка.

Кончилась гражданская война, идет борьба за восстановление страны. Появляется лозунг — «От коптилки в центре города к электрификации окраин, к электрификации деревень». Эту надпись сменяет портрет Ленина, и на его фоне опять зажигается маленькая электрическая лампочка. Пока только о д н а.

Умер Ленин. Один из очевидцев рассказывает с экрана о прощании с Ильичем. «Помню, —говорит он,— к Совету собрался народ. Словно исполняя завет Ильича об электрификации, электрическими лампочками на здании Совета было написано: «Ленин». Затем следует короткий монтаж крупных планов лиц, слушающих рассказ, и опять появляется надпись: «Ленин», но уже значительно крупнее. И снова в коротком монтаже мелькает перед зрителем множество лиц, и надпись «Ленин» вырастает во весь экран. Образно, монтажно Вертов раскрывает то состояние человеческого потрясения, которое Маяковский передал в строчках: «Задрожали вдруг и стали черными люстр расплывшихся огни».

Оправилась страна от горя. В зале Совета молодой рабочий призывает: «Поднимемся к строительству нового мира!» И сразу же вспыхивают тысячи огней. Горят люстры в зале Совета, горят огни на его фасаде, горят фары машин, прочерчивающие себе путь в темноте,— это вся Москва освещает себе путь в будущее. Лучи света

расплываются, образуя ореол вокруг сияющего здания Моссовета.

«Строй, Совет! — восклицает экран.— «Шагай, Совет!»

Так «фабрика фактов» Вертова рождала симфонию фактов. Вертов создал музыку немого кинематографа. Именно это имел в виду Чаплин, когда писал: «Дзига Вертов — музыкант. Профессора должны учиться у него, а не спорить с ним».

В исторической перспективе все вырисовывается четко: великое остается великим, а случайное, малое, когда-то казавшееся значительным, исчезает из памяти. Время задает вопросы и само на них отвечает. «Куда шагает Дзига Вертов?» — так тридцать пять лет назад Виктор Шкловский озаглавил свою статью. Сегодня мы можем сказать: «Дзига Вертов шагает вместе с нами!»

С. Шустер

1936 ГОД

Фильм «Сын Монголии», о котором мы хотим рассказать, был поставлен Ильей Захаровичем Траубергом. Творчество этого режиссера мало изучено, хотя он прошел в кино интересный путь.

Как сценарист и режиссер И. Трауберг выступил впервые в 1927 году (до этого он был критиком). По его сценариям снимаются короткометражные фильмы о спорте — «Отважные мореплаватели», «Снежные ребята». В том же году он сам ставит документальный фильм «Ленинград сегодня», рассказывающий о жизни обновленного революцией города.

Понимая, что дальнейшая деятельность в кино требует серьезного повышения мастерства, И. Трауберг начинает работать в группе С. М. Эйзенштейна ассистентом по картине «Октябрь». Здесь он прошел серьезную школу.

В 1929 году выходит на экраны «Голубой экспресс» — лучшая работа И. Трауберга в немом кино. Положив в основу фильма события, связанные с борьбой китайского народа против империалистов и национальной буржуазии, режиссер создал остропублицистическое произведение, показал пафос борьбы революционного Китая, героизм его народа. Бесспорный успех картины не помешал художнику осознать, что теория «интеллектуального кино», под влиянием которой он находился, неплодотворна. Поэтому он считал, что для него путь «Голубого экспресса» кончался «у закрытого семафора», что поиски вне актера, вне раскрытия характера человека — тщетны.

В начале 30-х годов И. Трауберг ставит ряд короткометражных и игровых фильмов — «Для вас найдется работа» (1932), «Частный случай» (1933). В последующие годы выходят его картины «Сын Монголии» (1936); «Год 19-й» (1938) — о героической обороне Астрахани в годы гражданской войны; поставленный вместе с М. Дубсоном «Концерт-вальс» (1940); фильм «Мы ждем вас с победой» (1941), над которым режиссер работал совместно с А. Медведкиным.

Особое место не только в творчестве И. Трауберга, но и в истории отечественной кинематографии занимает фильм «Сын Монголии». Это одно из значительных произведений советского кино, посвященных теме революционного Востока, современной жизни монгольского народа («Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина и фильм «Его зовут Сухэ-Батор» А. Зархи и И. Хейфица рассказали о первых годах народной революции). Поставленный в связи с пятнадцатилетием народной революции в Монголии, фильм И. Трауберга свидетельствовал о крепнущей дружбе между советским и монгольским народами.

В центре фильма образ героя из народа — пастуха Цевена. Цевен любит красавицу Дулму и мечтает лишь о своем счастье и благополучии. Но вот он попадает на территорию Внутренней Монголии, закабаленной местными князьями и японскими захватчиками. Цевен становится свидетелем бесправия, гнета и нечеловеческой жестокости. В нем пробуждается чувство ответственности за судьбу своего народа. Попытка Цевена разоблачить угнетателей заканчивается его арестом и приговором к смертной казни. Вырвавшись с помощью друзей из тюрьмы, Цевен возвращается домой. Теперь он понимает, что его личное счастье и счастье всего трудового народа Монголии нераздельно связано со свободой его родины. Так далекий от общественных интересов арат становится активным и сознательным борцом за дело своих соотечественников.

Создатели фильма — режиссер, сценаристы (Л. Славин, Б. Лапин, З. Хацревин), актеры — ярко и убедительно раскрыли национальные особенности характера монгольского народа. Мы познакомились с природой Монголии, ее бытом, услышали монгольские песни. Органично вошли в сюжет фольклорные мотивы. Старинная легенда о бедняке арате, обретающем силу и счастье с помощью чудодейственного плода, приобрела в фильме новый смысл и новое звучание.

«Сын Монголии» — это первый в истории кино фильм, в котором почти все роли исполняли монгольские актеры. Факт этот сам по себе трудно переоценить, если учесть, что до 1931 года в Монголии не было профессионального театра. Актеры здесь же, на съемочной площадке, учились работать, осваивали специфику киносъемки.

Завершая фильм, И. Трауберг писал, что работа съемочной группы была первым опытом создания картины на материале малоизученной страны с вовсе незнакомым языком. Нужно было понять дух, мысли народа, специфику развития молодой республики.

15 июля 1936 года в Улан-Баторе открылась 21-я юбилейная сессия Малого Хурала, посвященная пятнадцатилетию монгольской революции. В эти праздничные дни фильм И. Трауберга был передан монгольскому правительству, которое оценило его как подлинно монгольское национальное произведение. Отмечая высокие художественные достоинства картины и заслуги И. Трауберга в ее создании, Президиум Малого Хурала наградил режиссера высшей государственной наградой — Трудовым орденом.

Широкий общественный отклик вызвала демонстрация фильма на советских экранах. С успехом шел он за границей. В Нью-Йорке «Сын Монголии» был отмечен в числе десяти лучших иностранных фильмов 1936 года.

Н. Глаголева

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Две жизни» (вторая серия), 10 ч.

Автор сценария А. Каплер; постановка Л. Лукова; главный оператор М. Кириллов; художник П. Пашкевич; композитор Д. Тер-Татевосян; звукооператор Н. Озорнов; режиссеры: В. Беренштейн, П. Познанская.

В ролях: Семен Востриков — Н. Рыбников, Сергей Нащекин — В. Тихонов, Нюша — Э. Нечаева, Николай Игнатьев — Л. Поляков, Петренко — С. Чекан, Кирилл Бороздин — В. Дружников, профессор Бороздин — Л. Свердлин, его жена — О. Жизнева, Нина, их дочь — А. Ларионова, Ирина Нащекина — М. Володина, «Граф» — Г. Юматов, барон Унгер — Г. Кириллов, хозяйка «Русалки» — В. Шершнева, Николай II — В. Колчин, генерал Половцев — С. Курилов, Филька — С. Гурзо, Фрося — М. Крепкогорская, комендант Таврического дворца — В. Чекмарев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Как веревочка ни вьется...», 1 ч.

Автор сценария Л. Климович; постановка Г. Раппапорта, Л. Быкова; оператор Я. Склянский; художник М. Кроткин; композитор Д. Толстой; звукооператор И. Волк; оператор комбинированных съемок А. Зазулин.

В ролях: Иван Иванович, Павел Павлович, директор магазина — Н. Трофимов.

●

«Братья Комаровы», 6 ч.

Автор сценария Ю. Нагибин; режиссер-постановщик А. Вехотко; оператор В. Чумак; художник Б. Бурмистров; режиссер О. Квинихидзе; композитор И. Шварц; звукооператор А. Беккер.

В ролях: Комаров — Володя Мареев, Вася — Боря Бархатов, Петя — Сережа Рожновский, Галя — Марина Орданская, мама — И. Макарова, папа — В. Хохряков, воспитательница — В. Титова, кочегар — И. Лейрер.

●

«Анафема», 5 ч.

Сценарий Л. Соловьева по мотивам одноименного рассказа А. Куприна; режиссер-постановщик С. Гиппиус; оператор А. Карпухин; художник А. Федотов; режиссер О. Бойцова; звукооператор И. Черняховская; музыка из произведений А. Скрябина.

В ролях: отец Олимпий — С. Крылов; дьяконица — К. Фадеева, студент — И. Ефимов, благочинный — Н. Гаврилов.

В эпизодах: А. Афанасьев, Е. Григорьев, М. Дубрава, Н. Лебедев, Л. Малиновская, Ф. Никитин, П. Первушин, Р. Свердлова, Л. Степанов, Т. Тимофеева, А. Трусов. Отрывки из «Казаков» Л. Толстого читает Н. Симонов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Гулящая», 8 ч.

Сценарий Н. Капельгородской по мотивам одноименного романа Панаса Мирного; режиссер-постановщик И. Кавалеридзе; оператор В. Войтенко; художник Н. Резник; режиссеры: М. Афанасьева, Л. Ляшенко, Н. Мащенко; композитор Б. Лятошинский; звукооператоры: Н. Трахтенберг, К. Коган. Комбинированные съемки: оператор П. Король; художник М. Полунин.

Роли исполняют: Христя — Л. Гурченко, Марина — Р. Гладунко, Довбня — Н. Козленко, Проценко — В. Векшин, Супруненко — Н. Пишванов, Колесник — П. Шкреба, Кирило — С. Шкурат, Рубец — Г. Бабенко, Пестина Ивановна — Н. Маркина, Кныш — А. Гумбург, Загнибеда — П. Михневич, Проська — В. Родионова, Мария — А. Николаева, Федор — Л. Данчишин, Горпина — Л. Татьянчук.

В эпизодах: А. Быков, В. Пазич, А. Гриневич, Е. Верещинская, А. Соколова, К. Кульчицкий, Н. Влащук, В. Лебедев, И. Матвеев, Р. Ивицкий.

●

«На крыльях песни» (фильм-концерт), 7 ч. цветной.

Режиссер В. Пархоменко; операторы: Н. Топчий, Н. Филичкин; текст песен и стихи: В. Сосюры, Ю. Петренко, М. Винокурова; художник О. Степаненко; звукооператоры: С. Сергиенко, Н. Авраменко.

В фильме снимались участники художественной самодеятельности Украинской ССР.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Первые испытания» (вторая серия), 9 ч., цветной.

Сценарий А. Кулешова, М. Лужанина по мотивам трилогии Якуба Коласа «На росстанях»; постановка В. Корш-Саблина; оператор А. Булинский; режиссер Н. Брилиантщикова; художник-постановщик Ю. Булычев; композитор Е. Глебов; звукооператор В. Демкин.

В ролях: Лобанович — Э. Ивотов, Ольга — Е. Корнилова, Ядвися — Н. Кустинская, Тодорик — Н. Еременко, Тукала — И. Сретенский, дьяк — Г.

Глебов, Аксел Каль — В. Тарасов, Иван Михайлович — Ф. Шмаков, Скирмунт — М. Названов, Кривицкий — В. Балашов, Ставолич —А.Кацынский, Павел Сергеевич — В. Соловьев.

В эпизодах: В. Дедюшко, Е. Карнаухов, С. Станюта, В. Кравцов, В. Полицеймако, С. Карнович-Валуа, К. Адашевский, В. Максимов, Е. Малейко, Г. Рогачева, Гена Лапченко.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Опасные повороты», 17 ч., панорамный, цветной.

Авторы сценария: Д. Нормет, Ш. Стерн; режиссеры - постановщики: Ю. Кун, К. Кийск; операторы: Э. Штырцкобер, П. Русанов, В. Воронцов; художник Х. Клаар; звукорежиссеры: А. Матвеенко, Х. Ляянеметс; композитор П. Подельский.

В ролях: близнецы Марика и Эллен — Т.Луйк, Пеэтер—П. Шмаков, Эви— Э. Киви, Томми—Э. Абель, Яан — Я. Оргулас, Антс — Х. Лиепиньш, тренер — Р. Нууде, представитель спортобщества — А. Эскола, часовщик — В. Пансо, мальчик — Э. Круук.

●

«Случайная встреча», 7 ч.

Авторы сценария: Ю. Ярвет, Ф. Кнорре; режиссер-постановщик В. Невежин; главный оператор С. Школьников; художники - постановщики: П. Линцбах, Л. Верник; режиссер Л. Лайус, оператор Ю. Гаршнек; композиторы: Э. Арро, У. Найссоо; текст песен Б. Брянского.

Режиссер дубляжа Е.Розенталь;звукооператор дубляжа П. Вахтель.

В ролях: Лайго — Георг Отс, Майя — М.Юрасова, Хинно — А. Хауг, Рихард — Э. Баскин, Марика — Л. Лаатс, мать — А. Бок, дочь — А. Адер, Антс — У. Треуфельт, Петер — Ю. Кепп, Паул — У. Лооп.

«Я и Мурри», 1 ч., цветной.

Автор сценария Р. Кург; режиссер Э. Туганов; художник Х. Клаар; оператор Х. Парс; композитор Б. Кырвер; звукооператор К. Вихалем; кукловоды: Э. Туганов, Е. Леволь, К. Курепыльд.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Знамя кузнеца» (по мотивам поэмы А. Фирдоуси «Шах-Намэ»), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Помещиков, Н. Рожков; режиссер-постановщик Б. Кимягаров; оператор Н. Ардашников; художники: Е. Куманьков, К. Савицкий, А. Ахрименкова; композитор С. Юдаков; балетмейстер Г. Валамат-Заде; звукооператор В. Попов; режиссер С. Харламов; оператор комбинированных съемок Б. Серединн.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Евгенев; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют: Кова — М. Касымов, Бахром — Г. Ниязов, Кубод — М. Тахири, Фаррух — Б. Сабзалиев, Руххом — Х. Рахматуллаев, Нушафарин — Д. Касымов, юноша в шкуре барса — Г. Завкибеков, его невеста —Н.Рахматова, мастер — З. Дусматов, Заххок — А. Касымов, Фигляр — М. Арипов.

Роли дублируют: М. Погоржельский, Н. Никитина, К.Тыртов, Б. Кордунов, О. Голубицкий, А. Карапетян, Ю. Боголюбов, Н. Меньшикова, С. Курилов, Е. Весник.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Птичка-невеличка», 10 ч., цветной.

Сценарий А. Каххара по одноименной повести; режиссер - постановщик Л. Файзиев; оператор А. Панн; художники: Н. Рахимбаев, Э. Калантаров; режиссер И. Якубов; композитор И. Акбаров; звукооператор Г. Сенчило.

Комбинированные съемки: оператор М. Пономарев; художник Н. Рабинович.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Евгенев; звукооператор дубляжа А. Рябов.

В ролях: Арсланбек Каландаров — Ш. Бурханов, Саида Алиева — С. Ганиева, Таджихон — С. Ишантураева, Насыров — А. Бакиров, Ишон— Ю. Арипов, Умида — А. Ахмедова, Исмаилджон — З. Мухамеджанов, Тиллябабо — А. Джалилов, Мехри — Т. Назарова, Зульфикаров — В. Фаязов, Кифоятхон — А. Таджибаева, Хури — А. Мавлянова, почтальон — Ш. Пулатов, Казимбек — Ш. Баширов, Усманджон — К. Камилджанов, Адолат — З. Юсупова.

Роли дублируют: Я. Беленький, А. Кончакова, В. Енютина, А. Алексеев, В. Беляева, В. Файнлейб, Ф. Яворский, Н. Никитина, Л. Фричинский, Г. Фролова, М. Гаврилко, О. Мокшанцев.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Добрые люди», 8 ч.

Автор сценария Г. Мдивани, режиссер-постановщик Ш. Манагадзе; оператор Ф. Высоцкий; художник С. Вацадзе; композитор Р. Лагидзе; звукооператор В. Долидзе, режиссер Э. Гедеванишвили.

В ролях: Нана — Н. Пирвели, Гига—О. Мегвинетухуцеси, Тамаз — Т. Арчвадзе; в детстве: Нана — Н. Варазашвили, Гига — Т. Бабилури.

В эпизодах: Г. Хобуа, Б.Кобахидзе, А. Ермилов, С. Грикуров, Н. Мачавариани, М. Мдивани, Э. Верулашвили, Е. Кипшидзе, А. Квалиашвили, К. Глонти, Ш. Херхеулидзе.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Большие неприятности», 1 ч., цветной.

Автор сценария М. Слободской; режиссеры-постановщики: В. и З. Брумберг; художники-постановщики: Л. Азарх, В. Лалаянц; композитор А. Варламов; оператор Е. Петрова; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: И. Подгорский, Ф. Хитрук, М. Мотрук, М. Восканьянц, Е. Вершинина, И. Куроян.

Текст читает М. Виноградова.

●

«Новичок», 2 ч., цветной.

Автор сценария Г. Балл; режиссер Р. Качанов; художники-постановщики: В. Курчевский, Н. Серебряков; оператор Т. Бунимович; композитор А. Бабаев; звукооператор Г. Мартынюк; кукловоды: Б. Меерович, В.Шилобреев; куклы изготовили П. Гусев, В. Куранов, О. Масаинов, С. Этлис под руководством Р. Гурова.

●

«Муравьишка-хвастунишка», 2 ч., цветной.

Сценарий и текст песен М. Вольпина по мотивам сказки В. Бианки «Как муравьишка домой спешил»; режиссер В. Полковников; художник-постановщик А.Трусов; композитор Э. Колмановский; оператор Н. Климова; звукооператор Н. Прилуцкий; художники - мультипликаторы: В. Балашов, И. Давыдов, Р. Миренкова, И. Подгорский, Л. Резцова, Т. Таранович, В. Тарасов, В. Шевков; художники - декораторы: О. Геммерлинг, И. Светлица.

Роли озвучивают: М. Виноградова, Г.Ви-

цин, А. Грибов, И. Карташева, О. Мокшанцев, Г. Новожилова, Е. Попсова, А. Папанов, Г. Шпигель.

●

«Три пингвина» (по мотивам стихотворения А. Лаптева), 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Эрдман; режиссер В. Данилевич; оператор И. Голомб; художник-постановщик А. Курицын, композитор Р. Бунин; звукооператор Г. Мартынюк; кукловоды - мультипликаторы: Л. Жданов, Н. Литвинова. Куклы и декорации выполнены мастерскими кукольного объединения студии «Союзмультфильм» под руководством Р. Гурова.

●

«Слава вам, небесные братья!», 1 ч., цветной.

Автор текста И. Финк; режиссеры: Р. Давыдов, И. Аксенчук; художник О. Сафронов; оператор М. Друян; звукооператор Г. Мартынюк.

●

«Кто самый сильный» (по мотивам северной сказки), 2 ч., цветной.

Автор сценария Г. Колтунов; режиссер и художник В. Дегтярев; оператор Н. Гринберг; композитор Ю. Левитин; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы-кукловоды: П. Петров, К. Мамонов, Л. Жданов. Куклы и декорации выполнены Г. Лютинским, В. Алисовым, В. Калашниковой под руководством Р. Гурова.

Роли озвучивают: М. Виноградова, Т. Дмитриева.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Конец дороги», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии.

Автор сценария Павел Вежинов: режиссер Петр Б. Василев; оператор Георгий Георгиев; художник Ценко Бояджиев; композитор Петр Ступел; звукооператоры: Кирилл Попов, Митхен Андреев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Роли исполняют и дублируют: майор Тарзиев — Асен Миланов (дублирует Н. Рыбников), лейтенант Киров — Николай Голыбов (В. Рождественский), инженер Аблымов — Андрей Чапразов (Ю. Прокопович), Юлия — Валентина Борисова (А. Кончакова), Лечев — Любомир Димитров (Р. Чумак), Проданов — Иордан Матев (Н. Граббе), директор — Иван Хаджирачев (А. Карапетян), Бай Стоян — Лео Конфорти (И. Рыжов).

●

«Любовь в сентябре», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Герберт Отто; режиссер Курт Метциг; оператор Иоахим Хаслер; художники: Альфред Хиршмайер, Вилли Шефер, Вальтер Коланти; композитор Гельмут Нир; звукооператор Герхард Вик.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Бухов.

Роли исполняют и дублируют: Франка — Дорис Абессер (дублирует С. Мизери), Ганс Шрамм — Ульрих Тайн (А. Кузнецов), Ханелора, сестра Франки — Аннекатрин Бюргер (Д. Столярская), Унгер, лейтенант госбезопасности — Ганс Луке (А. Карапетян), Хюбенталь, отец Франки — Курт Дункельман (М. Зимин).

●

«Им сегодня за сорок», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Франц Фюманн, Курт Юнг-Альзен; режиссер Курт Юнг-Альзен; оператор Ганс Гауптман; художник Манфред Шрётер; композитор Герд Начинский; звукооператор Кристфрид Собчик.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Георг Вайдтлих — Рудольф Ульрих (дублирует В. Прохоров), Кристоф Кинцель — Петер Герден (С. Ефимов), отец Георга — Герхард Винерт (И. Рыжов), мать Георга — Хельга Гёринг (К. Козленкова), отец Кристофа — Петер Кивитт (Г. Шпигель), мать Кристофа — Лиза Махайнер (А. Маркова), Улла — Моника Берген (Л. Матвеенко), Рудольф Вайдтлих — Эрнст Калер (Н. Граббе), Хохберг — Артур Иопп (К. Барташевич).

●

«Два поколения», 8 ч.

Производство Синьцзянской киностудии, КНР.

Авторы сценария: Хун Лю, Жэнь Мо, Джахан Хашимов; режиссеры: Чэнь Ган, Оу Фан; операторы: Лю Цзинтан, Цзэн Ци-лу; художник Ли Чжун-цзы; звукооператор Чжан Сичэн.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова, звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют и дублируют: Мэн Ин — Цзян Шу-ин (дублирует Н. Никитина), Али — Мамат Сидик (Р. Панков), Чжао Бинь — Цзэн Чжэньшэн (В. Рождественский), Алимхан — Джахан (С. Холина), Асим — Гао Янь (А. Кельберер), Мамат — Тохтыазыз (М. Глузский), Ван Дун — Чжао Бао-цзюнь (О. Мокшанцев), Айниша — Жэ Као-ван (В. Петрова), И Мин — Абдуламит (В. Прохоров), Савуд — Мамат Карим (И. Рыжов).

●

«Счастливчик Антони», 8 ч.

Производство Вроцлавской студии художественных фильмов, творческий коллектив «Студио» (Польша).

Авторы сценария и режиссеры: Галина Белинска и Влодимеж Хаупе; оператор Владислав Форберт, художники: Анатоль Радзинович, Ежи Скжепинский; композитор Збигнев Турский; звукооператор Лешек Вронко.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Юлия — Тереза Шмигелювна (дублирует В. Чаева), Антони — Чеслав Воллейко (В. Прохоров), сосед — Казимеж Опалинский (А. Юрьев), адвокат — Леон Немчик (А. Карапетян), сапожник — Ян Кобушевский (А. Тарасов), инженер — Януш Страхоцкий (К. Николаев).

●

«Мать Иоанна от ангелов» (по рассказу Ярослава Ивашкевича), 10 ч.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов, творческий коллектив «Кадр» (Польша).

Авторы сценария: Тадеуш Конвицкий, Ежи Кавалерович; режиссер Ежи Кавалерович; оператор Ежи Вуйчик; художники: Роман Манн, Тадеуш Выбулт; композитор Адам Валачиньский; звукооператор Юзеф Бартчак.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Иоанна — Люцина Винницка (дублирует А. Кончакова), отец Сурын — Мечислав

Войт (В. Рождественский), сестра Маргарита — Анна Чепелевска (Д. Столярская), Авдоси — Мария Хвалибуг (Г. Фролова), ксендз Брым — Казимеж Фабисяк (И. Рыжов), Одрын — Франчишек Печка (А. Баранов), Юрай — Ярослав Кушевский (И. Гуров), Володкевич — Зигмунт Зинтел (Ч. Сушкевич).

●

«Збуйницкий» (танец польских горцев), 1 ч.

Производство студии документальных фильмов, Варшава.

Режиссеры: Фукс и Перский. Постановка танцев и художественное руководство Паплинского. Художник Шанцер. Музыкальное оформление Чосновского и Высоцкого.

Исполняет государственный ансамбль танца.

●

«Мост будет взорван», 8 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Титус Попович, Франчиск Мунтяну; режиссеры: Синиша Иветич, Андрей Блайер; оператор Аурел Бойян; художник К. Симионеску; композитор Альфред Мендельсон; звукооператор Н. Чолке.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Дума — Ион Манта (дублирует Г. Юдин), Албу — Тома Димитриу (С. Курилов), лейтенант Ион — Виктор Ребенджиук (А. Карапетян), Мария — Сильвия Попович (Н. Румянцева), Андрей — Николае Прайда (В. Прокофьев), Хорват — Думитру Скыншейе (Б. Баташев).

●

«Люди на льду», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Федор Кауцкий, Владимир Сис; режиссер Владимир Сис; оператор Иозеф Ваниш; художник Владимир Лабский; композиторы: Эвжен Иллин, Властимил Гала; звукооператор Иозеф Влчек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Гаванек — Иржи Лир (дублирует Г. Дудник), Фиала — Рудольф Грушинский (К. Николаев), Алена, его дочь — Милена Кладрубская (В. Петрова), Завишка — Мирослав Гомола (В. Осенев), Щупалек — Иозеф Глиномаз (А. Бахарь), Маркета, его жена — Людмила Пихова (О. Маркина), Щупалкова, его мать — Хелена Кртичкова (А. Троицкая).

●

«Один гектар неба», 9 ч.

Производство «Люкс-Видес», «Чинечитта» (Италия).

Авторы сценария: Аглауко Казадио, Антонио Гуэрра, Элио Петри, Эннио Флайано; режиссер Аглауко Казадио; оператор Джанни Ди Венанцо; художник Джанни Полидори; композитор Нино Рота; звукооператоры: Эннио Сенси, Агостино Моретти.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Марчелло Мастройанни, Розана Скьяффино, Сильвио Баголино, Сальваторе Кафиеро, Луиджи де Мартино, Карло Пизакане.

Роли дублируют: Н. Александрович, К. Козленкова, К. Николаев, Б. Баташев, А. Добронравов, А. Юрьев, А. Тарасов.

●

«Собор Парижской богоматери» (по роману Виктора Гюго), вторая серия, 6 ч., цветной.

Производство «Пари фильм продюксьон», Франция.

Авторы сценария: Жан Оранш, Жак Превер; режиссер Жан Деланнуа; продюсеры: Робер и Реймон Аким; оператор Мишель Кельбер; художник Рене Рену; музыка Жорж Орик; звукооператор Жак Каррер.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Эсмеральда — Джина Лоллобриджида (дублирует М. Виноградова), Квазимодо — Антони Куин (К. Тыртов), Фебус Де Шатопер — Жан Дане (Б. Кордунов), Клод Фролло — Ален Кюни (С. Курилов), Гренгуар — Робер Ирш (Ю. Боголюбов), Флер Де Лис — Даниэль Дюмон (Н. Крачковская), Людовик XI — Жан Тиссье (А. Кельберер).

●

«Америка глазами француза», 8 ч., цветной.

Производство «Фильм де ля Плейяд», Париж.

Сценарист, режиссер и оператор Франсуа Рейшенбах; операторы: Жером Сюттер, Жан Марк Риппер, Марсель Гриньен; монтаж Альбера Юргенсона; музыка Мишеля Леграна; продюсер Пьер Бронберже.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Текст читают: А. Консовский, И. Карташева.

●

«Путешествие на воздушном шаре», 9 ч., цветной.

Производство «Фильмсонор» и «Фильм-Монсури», Франция.

Сценарий и постановка Альбера Ламориса; операторы: Морис Пеллу, Ги Табари; съемки с воздуха — Альбер Ламорис; музыка Жана Продромидеса; художник Пьер Тэвнэ; зукооператор Пьер Виллмэн.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют и дублируют: дедушка — Андре Жилль (дублирует И. Смоктуновский), помощник — Морис Бак (Г. Куровский), внук Паскаль — Паскаль Ламорис (Алеша Матусов).

●

«Она танцевала одно лето», 9 ч.

Производство «Нордиск Тонефильм», Швеция.

Сценарий У. Семичёва по роману П. О. Экстрема «Летний танец»; режиссер Арне Маттссон; оператор Ёран Стриндберг; композитор Свен Шёльд.

Фильм дублирован на Московской студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют: Улла Якобсон (Черстин), Фольке Сундквист (Ёран), Эдвин Адольфсон, Юн Эльфстрём, Эрик Хелль, Ирма Кристенсон, Стев Линдгрен, Нильс Хальберг.
Роли дублируют: Черстин — Н. Крачковская, Ёран — Р. Панков, Персон — С. Курилов, Сигрид — В. Беляева, Сильвия — О. Маркина, пастор — А. Кельберер.

●

«Я не виновен!», 9 ч.

Производство компании «Тохо», Япония.

Сценарий и постановка Синобу Хасимото; оператор Томоити Накай; художник Есиро Мураки; композитор Кацу Сато; звукооператоры: Тоспа Бан, Масанобу Миядзаки.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа А. Бергункер; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют: Сакай Франки, Митио Аратама, Тисю Рю, Сусуму Фудзита, Дайсукэ Като, Каматари Фудзивара, Синдзи Минайхара, Тэрухико Хирата, Дзюн Татара, Куми Мидзуно.

Роли дублируют: С. Гурзо, Л. Гурова, Н. Крюков, М. Дубрава, А. Суснин, П. Кашлаков, С. Фесюнов, Л. Жуков, С. Голубев, Г. Сатини.

●

«Песня о тележке» (по повести Тамоэ Ямасиро), 7 ч.

Производство Всеяпонской ассоциации сельских фильмов.

Сценарий Тосикато Еда; режиссер Сацуо Ямамото; оператор Минору Маэда; художник Казуо Кубо; музыка Хикару Хаяси; продюсеры: Ваттару Накаяма, Сабуро Татено.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Ю. Вышинский; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют: Юко Мочизуки, Рентаро Микуни, Сатико Хидари, Томико Хидари, Теруку Киеси, Кумэко Урабе, Мицуко Мито, Акира Нисимура, Есло Инада, Асао Сано, Сен Яно, Нобуо Цукамото, Тон Симада, Фумио Оно.

Роли дублируют: О. Мокшанцев, Н. Зорская, А. Панова, М. Виноградова, Ю. Леонидов, Д. Нетребин, Н. Крачковская, Н. Граббе, Л. Кмитт.

●

«Письмо незнакомки» (по одноименному рассказу Стефана Цвейга), 9 ч.

Производство «Юниверсэл интернэшнл Рэмпар», США.

Автор сценария Говард Кох; режиссер Макс Офюльс; оператор Фрэнк Плэнер; художник Александр Голицын; музыкальная обработка Даниэля Амфитеатрова; звукооператоры: Лесли И. Кэри, Гленн Ф. Эндерсон; продюсер Джон Хаусман.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Лиза Берндль — Джоан Фонтейн (дублирует И. Карташева), Стефан Бранд — Луи Журден (А. Консовский), фрау Берндль — Мади Кристианс (К. Козьмина), Иоганн Штрауффер — Марсель Журнэ (А. Кельберер), Кастнер — Говард Фриман (В. Баландин), Леопольд фон Кальтнегер — Джон Гуд (О. Голубицкий).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А10457 Подписано к печати 3/XII 1961 года

Формат бумаги 82×108$^{1}/_{16}$. Печатных листов 9,6 (условных листов 15,6)

Учетно-издательских листов 18,18. Тираж 23 000 экз. Заказ № 1511

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» за 1961 год

(ЦИФРАМИ ОБОЗНАЧЕН НОМЕР ЖУРНАЛА)

КИНО—ТЕАТР—ТЕЛЕВИДЕНИЕ

БЕСЕДУЯ О КИНО

ПРОДОЛЖАЕМ РАЗГОВОР

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ КИНО

ПУБЛИКАЦИИ

КИНОФЕСТИВАЛИ

ИНОСТРАННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

На страницах августовского номера нашего журнала за 1961 год под рубрикой «Страницы прошлого» были опубликованы воспоминания одного из старейших кинематографистов Бориса Александровича Михина о встречах в далекие дореволюционные годы с Владимиром Старевичем — родоначальником объемной мультипликации.

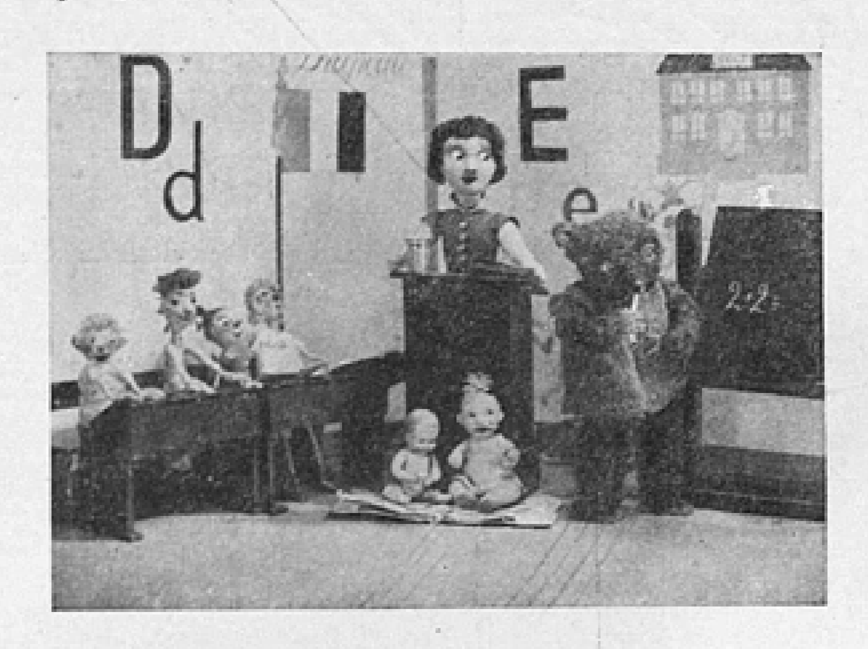
И вот пришло письмо из Парижа, где теперь живет и работает совсем один в своей маленькой мастерской этот некогда прославленный кинематографист-сказочник:



Я искренно Вам благодарен за полученный от Вас журнал „Искусство-Кино", где читая „Страницы прошлого" я вторично переживал дорогое моему сердцу это прошлое. Спасибо тебе дорогой друг Борис Александрович за все то, что ты сохранил в своей памяти. привет товарищам.

ВСтаревич

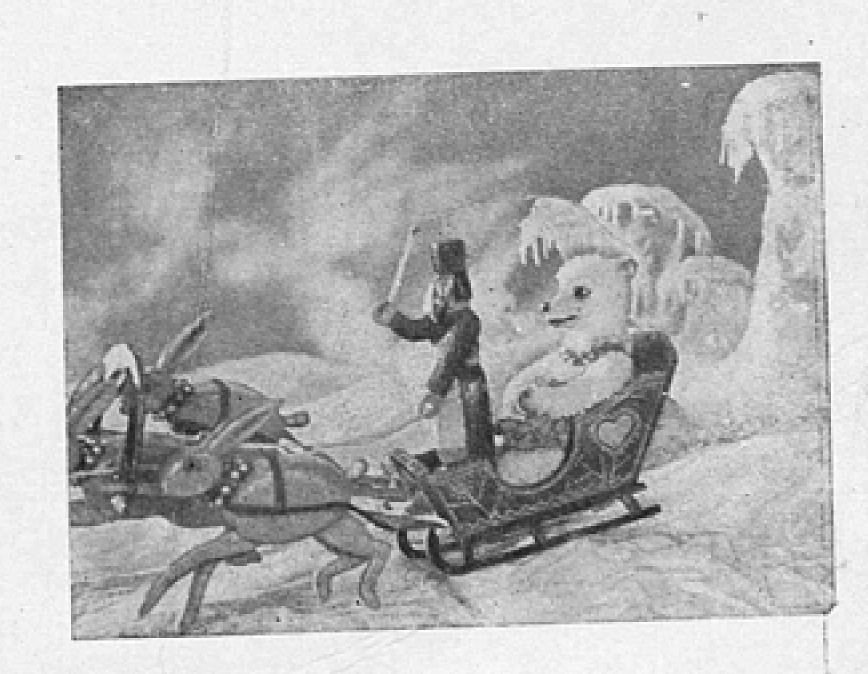
Fontenay s Bois
1 октября 1961



Вместе с письмом Старевич прислал нам кадры из своих кукольных фильмов, которые мы здесь публикуем: три верхних — «Нос по ветру», два нижних — «Северная карусель».







ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство кино

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.